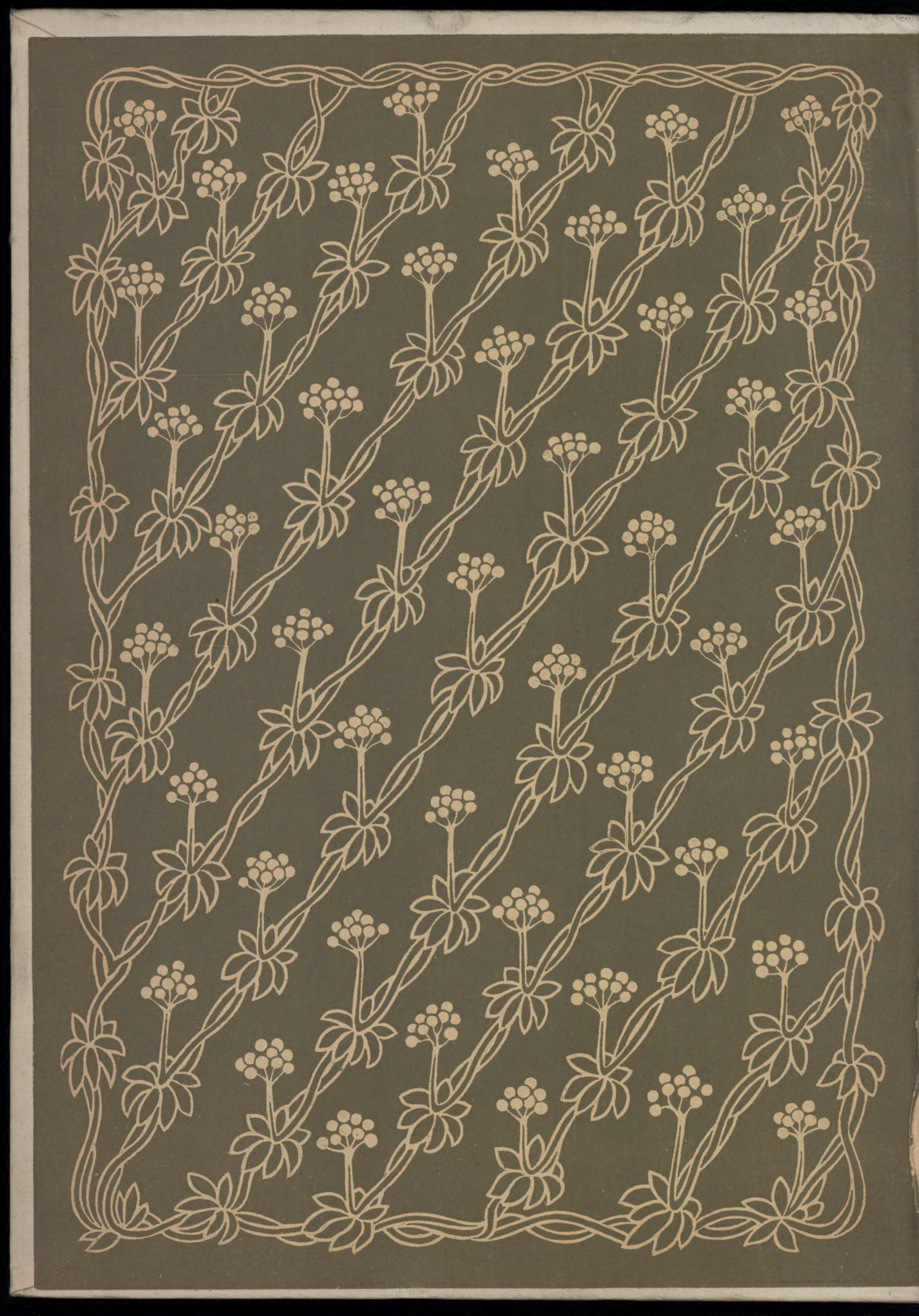


DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



HERAUSGEBER
ALEX. KOCH
DARMSTADT







DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER KUNST UND FORMENSPRACHE IN NEUZEITLICH. AUFFASSUNG AUS DEUTSCHLAND, SCHWEIZ, DEN DEUTSCH SPRECHENDEN KRONLÄNDERN ÖSTERREICH-UNGARNS, DEN NIEDERLANDEN UND SKANDINAVISCHEN LÄNDERN.



Jährlich 2 reichillustrierte Bände in Leinwanddecke zu je Mk. 14.—
oder einzeln in 12 Heften für Mk. 24.—. Oesterreich-Ungarn und Ausland: Mk. 26.—.
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH IN DARMSTADT.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

BAND XVI

April 1905—September 1905.

HERAUSGEGEBEN
UND REDIGIERT VON
HOFRAT ALEX. KOCH
DARMSTADT.

Druck der J. C. Herbert'schen Hofbuchdruckerei, Darmstadt.

Inhalts-Verzeichnis

BAND XVI

April — September 1905.

Text-Beiträge:

Illustrationen und Vollbilder:

Beilagen:

Wettbewerbe:

Wettbewerb-Entscheidungen:

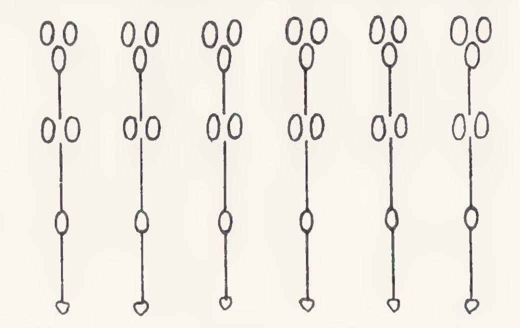
NAMEN-VERZEICHNIS.


HVV

PROF. A. GRENANDER. Aufgang zur Ausstellung.

A. S. BALL–BERLIN

AUSSTELLUNG MODERNER ZIMMEREINRICHTUNGEN



UNTER LEITUNG VON PROFESSOR A. GRENANDER

TEXT VON

M. RAPSILBER—BERLIN.

Trotz des gewaltigen Totenpomps für den verewigten Menzel, trotz der aufregenden Lesser Ury-Ausstellung, trotz der beiden aufeinander platzenden Penseurs von Rodin, trotz der herben Kritik am Wertheim-Bau, trotz der Schlaftänzerin hatte Berlin im Karnevalmonat doch noch Raum und Atem für eine Sensation und das war die Ausstellung der künstlerischen Interieurs, welche Professor Alfred Grenander in dem Hause der Möbelfabrik von A. S. Ball in der Potsdamer Strasse veranstaltet hatte. Einen so offenkundigen Erfolg hat das Kunstgewerbe in Berlin lange nicht zu verzeichnen gehabt, namentlich die Frauen und Jungfrauen des Westens wandelten mit strahlenden und liebkosenden Augen durch die geschmackvollen und glänzenden Räume und jetzt schwärmt das obstinate Berlin für das neue dekorative Ideal und für den jungdeutschen Stil. Man steht hier immer noch unter dem Eindruck des grossen Sieges, den das deutsche Kunstgewerbe in St. Louis erfochten hat, ja, jetzt wird eigentlich erst die Bedeutung der überraschenden Tatsache ruchbar, da manches über das grosse Wasser heimgekehrt ist, die Doubletten der preisgekrönten Arbeiten gezeigt werden und Berlin von Grand Prix nur so wimmelt. Die Ausstellung bei Ball ist gewissermaßen eine Ausstrahlung von dem St. Louiser Glanz, einige der Interieurs sind nahezu identisch mit denen auf dem Weltjahrmarkt und die andern deutschen variieren eben dieses Hauptmotiv des modernen Geschmacks, so dass die Einzelteile harmonisch in einander wirken. In der Auswahl der Künstler und in der Gliederung der Raumfolge hat Grenander einen feinen Takt und sein schon mehrfach erprobtes organisatorisches Talent erwiesen. Die streng künstlerische Inszenierung des Unternehmens und die ausgesprochene Absicht, nur die Höhepunkte des heutigen Kunstgewerbes zu veranschaulichen, ist das wesentliche Moment des starken Eindrucks, denn auf den modernen, faulen Dunst, auf sogenannte Künstlerlaunen,

und auf das verrückte und wilde Schnörkelwesen fällt auch Berlin nicht mehr hinein.

Wenn es nun auch der Firma A. S. Ball Reklame halber darauf ankam, vor allem Grenandersche Möbel zu zeigen, auf welche sie den Grand Prix erhalten, so bestrebte sich andererseits Professor Grenander, den Berlinern nicht nur Berlinisches vorzuführen, sondern vielmehr durch Heranziehung von auswärtigen Künstlern eine volle und starke Ensemblewirkung moderner Interieurkunst zu erzielen. Ausser den Berlinern beteiligten sich an der Ausstellung ein Darmstädter, ein Karlsruher, ein Münchner, ein Dresdner, ein Wiener und des ferneren ein Engländer, ein Schotte und ein Schwede. Man sieht also, dass der Weltausstellungs-Erfolg nicht im lokalpatriotischen Sinne ausgeschlachtet ist. Das wäre in Berlin ohnehin nicht zu ermöglichen gewesen, denn erst dann bequemen wir uns dazu, unsere eigenen Propheten zu ehren, wenn wir sehen, dass mit diesen auch andere Deutsche und vornehmlich auch Ausländer an demselben Strange ziehen.

Zu bemerken wäre im allgemeinen, dass sämtliche Möbel und Dekorationen nach den von den Künstlern eingelieferten Entwürfen in der Kunstmöbelfabrik A. S. Ball hergestellt sind, wobei Grenander eine strenge Aufsicht führte und nur tadellose Arbeiten passieren liess. Auch nach dieser Richtung hin wollte oder sollte Berlin mit seiner Leistungsfähigkeit demonstrieren, und in der Tat sind die Möbel durchweg gut, die Grenanderschen, welche an den ausführenden Tischler die höchsten Anforderungen stellen, sogar ausgezeichnet gearbeitet. Dazu kommt noch ein wesentliches Moment. In den Kunst- und Welt-Ausstellungen haben sich die Interieurs in enge Kojen zu schicken, in gequetschte Möbelwagenpackungen, wobei niemals die geschlossene und dem Leben entsprechende Raumwirkung, die dem entwerfenden Künstler vorschwebt, zur Anschauung kommt. Bei Ball dagegen wurde eine ganze Etage mit fünfzehn Zimmern zur Verfügung gestellt, die Räume haben die in den vornehmeren Berliner Wohnungen gebräuchlichen Abmessungen und ferner haben die Künstler den Raum vom Fussbodenbelag bis zum Plafond nach ihrem Ideal völlig neugestaltet, und zwar durch Einbauten, Auskragungen, Abrundungen, durch Verkleinerung der Fenster und durch mehr oder weniger starke Niederziehung der Decke. In letzterem Punkt schlägt Grenander einen Mittelweg ein. Zu niedrige Zimmer hindern das Ausklingen der Linien und den schönen Rhythmus in den Proportionen der Möbel, Flächen und Beleuchtungen und — der darin wohnenden Menschen. Berliner Garde-Offiziere in den modisch englischen Zimmern vorsichtig herumstolzieren zu sehen, hat etwas wahrhaft Beängstigendes. Der recht erleuchtete Künstler nimmt eben die Maße seiner Interieurs nach den Bewohnern. Auf die architektonisch feingestimmten Raumwirkungen hat Grenander ein besonderes Gewicht gelegt und damit auch einen besonderen Erfolg erzielt. In dieser Ausstellung wird den Berlinern des ferneren noch klar gemacht, dass der moderne Stil keineswegs ein Ausfluss von Neuerungssucht, von Laune oder sonst einer Willkürlichkeit ist, er wächst vielmehr folgerichtig aus umgeänderten Lebensbedingungen, aus neuen Anforderungen an die Hygiene. An Stelle von Kerzen- oder Lampenbeleuchtung ist das bewegliche elektrische Licht getreten, Kachelöfen und Kamine haben den Gittern der Zentralheizung Platz gemacht, und wer es irgend ermöglichen kann, nimmt auch zu den Segnungen der Ventilation seine Zuflucht. Es ist klar, dass alle diese neuen Voraussetzungen auch zu neuen Formen und Abmessungen führen mussten. Das Verständnis hierfür wollte der Professor und Theoretiker Grenander den Besuchern des Hauses Ball ebenfalls nach Kräften nahelegen.

Für die Leser dieser Zeitschrift sind die an der Ausstellung beteiligten Künstler und ihre Art der Innendekoration durchaus vertraute Erscheinungen, sodass sich die Abbildungen eigentlich von selber erklären und wir also der Mühewaltung überhoben sind, Entdeckungen zu machen oder das Blaue vom Himmel herunter zu interpretieren. Es genügt in Kurzem die Farbenstimmung und die verwendeten Materiale anzudeuten. Alle



PROF. ALFRED GRENANDER—BERLIN. EINTRITTS-HALLE.



PROF. ALFRED GRENANDER. BLICK IN DAS VORZIMMER.



PROF. ALFRED GRENANDER—BERLIN. VORZIMMER.

15 Interieurs sind in ihrer Art vollendete oder zum mindestens charaktervolle Leistungen, an denen irgend ein Fundamental-Gesetz des neuen Stils sich verdeutlicht. Wir gehen der Reihe nach und beginnen mit dem Frühstücks- oder Esszimmer des Prof. Olbrich—Darmstadt, das eine Mahagoni-Ausführung zum Teil gewachst, zum Teil weiss lackiert aufzuweisen hat. Es herrscht in dem Raum eine feine, delikate Stimmung, er hat sozusagen eine blütenweisse Serviette vorgebunden. Das hohe weisse und goldlinige Paneel ist durch elegante Vitrineneinbauten unterbrochen, die weisse Wand darüber ist durch plastische längliche Ovale gemustert, eben diese blasenartigen Ovale kennzeichnen die Stuckdecke und lassen das künstliche Licht durchscheinen. Dass die riesigen Blasen auch auf dem bizarren Teppich wie Walfische einherschwimmen, verstimmt schon das Auge. Und dann die geistreichen Schrullen Olbrichs: ein Likör-Schränkchen einseitig in Breitentwicklung auf beängstigend dünnen und hohen Hammelbeinen, andere Schränke in weiss, deren Mittelteil querlaufend in Mahagoni ausgeführt ist. Wer Nerven hat, wird sich irritiert fühlen. Der auf Gelb abgestimmte Salon von Leopold Bauer—Wien wird leider auch durch einen wildgeschnörkelten Teppich um seine beste Wirkung gebracht. Hat schon das polierte Kirschbaumholz eine etwa unruhige und harte Maserung, so sollten die anderen Dekorationen zurückhalten, damit die Linien-Orgie nicht ins Maßlose ginge. Im übrigen ist das Zimmer in der echt Wiener gradlinigen und feinkantigen Grazie famos durchgeführt. Der runde Tisch, die pfeilerartigen Schränkchen, die Paneelköpfe sind durch Einlagen von Ebenholz, ungarischer Esche und Perlmutt sehr hübsch ausstaffiert und in den grünen Bezügen klingt der Accord anmutig aus. Über einer gepolsterten Sofabank baut sich eine Holzwand auf, in welcher seltsamer Weise die Holzarten auf den Mittelpunkt und die Mittellinie zusammenstrahlen. Das ist ein ausgesprochenes Textilmuster oder höchstens für kleinere Holzfüllungen in Anwendung zu bringen, für eine harte, architektonische Wand aber ist derartiges tektonisch unzulässig und erinnert noch an die Kinderkrankheiten und Flegeljahre des modernen Stils. Nun folgen die Interieurs von Grenander, die gewiss als Höhepunkt der Ausstellung zu kennzeichnen sind. Zuerst ein Vorsaal in weisslackiertem Elsenholz, licht, kühl, vornehm ruhig. In der Mitte ein runder Tisch, an den Wänden einige Stühle, ein einfacher, an den Ecken weich abgerundeter Schrank, graugelber Bodenbelag, mattlila Bezüge, weisse Türrahmen, gelbliche Wand, eine helle zartgemusterte Decke. Japanische Farbenholzschnitte wirken ausgezeichnet in dem reserviert gestimmten Raum. Im Musik-Salon sodann zieht Grenander alle Register der Behaglichkeit und raffinierten Lebekunst. Seine künstlerische Art ist kompliziert, unerschöpflich an Details, an feinen Wendungen bei aller Strenge in den Grundformen der Möbel, Dekorationen und Proportionen des Raumes, Grenander fusst von allen wohl am meisten auf der Tradition, er verleugnet darin den einstigen Wallotschüler nicht, zugleich ist er am vorgeschrittensten und reifsten in der neuen Entwicklung, wohl gerade deshalb, weil er in den historischen Stilen intensiv geschult ist. Die moderne Art ist eben nicht vom Himmel gefallen, sie ist ein notwendig Gewordenes. Das Musikzimmer ist in Mahagoni mit dunklen Padukeinlagen gearbeitet. Alle Formen zeigen eine runde Geschmeidigkeit, eine feinbewegte Grazie, jede Ecke ist als solche vermieden und die Sitzmöbel sind der Inbegriff der Schmiegsamkeit. Der Mahagoni-Grundton ist in rötlichen Obertönen im Teppich und an der Wand variiert, dazu in dem roten Lüster der holländischen Kaminfliesen. Das eigenartige elektrische Beleuchtungsgehänge in Kristall und Silber ist für das Schweben und Leuchten im Raum genial erfasst. Weiterhin treffen wir von Grenander noch ein luxuriöses Herrenzimmer, das Grand Prix-Zimmer, das nur in der Ornamentik ein wenig einfacher gehalten ist, als das Weltausstellungs-Original. Auch dieses Interieur ist in Mahagoni gehalten, aber mit Zinn-, Ebenholz- und Elfenbein-Intarsien und mit den köstlichen grünen, afrikanischen Mahagoni-Einlagen. Die Formen des Schreib-



PROF. ALFRED GRENANDER—BERLIN. HERREN-ZIMMER.

tisches, des Sofas, der Uhr, des Münzschränkchens, der Sessel zeigen neben dem Strengen und Zweckentsprechenden, neben dem für den Gebrauch Abgerundeten und Handlichen jenen künstlerisch weichen Glanz der Ornamentik, der ohne Zweifel ein Höhenziel der modernen Bewegung ist. Man darf auf die weitere Entwicklung Grenanders gespannt sein. Wohin sich die Möglichkeiten und Steigerungen verlaufen könnten, ist fürs Erste noch dunkel. Nun aber ist es lehrreich, neben dem Meister auch die Schüler an der Arbeit zu sehen. Grenander hat nämlich auch die Leistungen seiner Architekturklasse des Kgl. Kunstgewerbe-Museums in einer grösseren Halle vorgeführt. Beteiligt sind an der Ausstattung die Herren Brandt, Fehse, Philipp, Schmidt und Schneckenberg, in der Art, dass sie gemeinsam die Architektur gemimt und dann jeder für sich eine Wand oder Ecke mit Möbeln und Dekorationen bevölkert haben. Man merkt dem Salon hie und da noch eine kleine Befangenheit und tektonische Pedanterie an, aber in der Hauptsache darf man diesen Schülerarbeiten ein hohes Lob zollen. Sie haben eine echt künstlerische Haltung und sind vollendet praktikabel, natürlich bewegen sie sich auch in der Grenanderschen Formenwelt. Dieser Saal interessiert auch prinzipiell, da er schlagend das Gerede widerlegt, an der Schule des Kunstgewerbe-Museums kämen die Studierenden nicht über eine gewisse Papierweisheit hinaus. Hier aber zeigt sich, dass auch die praktische Ausbildung für Leben und Beruf einfach perfekt ist. Im besonderen hat dann noch der Grenander-Schüler Arthur Schmidt ein Damen-Wohnzimmer von feiner und behaglicher Art in amerikanischem Nussbaum- und Rüsternholz mit Padukeinlagen ausgestellt.

Gehen wir nun wieder in der Reihe fort, so werden wir auf das angenehmste berührt durch das einfach vornehme und dabei gar fein rhythmische Speisezimmer von Ch. R. Mackintosh—Glasgow. Ausgeführt ist es in graugrün gebeiztem Eichenholz. Wie Büffet, Kredenz, Standuhr in die Paneellinien fest eingebaut und vornehm abgewogen, wie die Raumwirkung die Mitte hält zwischen kühlem Selbstbewusstsein und klarer Wohnlichkeit, ist ja schon des öfteren an den Interieurs von Makintosh gebührend hervorgehoben worden. Die Deutschen allerdings gehen wohl lieber ins Üppige, kunstvoll Prunkende. Das sieht man an dem Bibliotheks-Zimmer von Prof. H. Billing—Karlsruhe. Für ein Studierzimmer ist der Raum mit den amerikanischen Pappelholz- den sog. Withewood-Schränken und Möbeln und mit den etwas grellen und grotesken Stechpalmen-Einlagen etwas zu unruhig und in den provozierenden Farben und Formen ein wenig zu überladen, aber für den Tischler wird es eine Freude gewesen sein, die knifflich-köstliche Aufgabe zu lösen. Ein kleiner anmutiger Damensalon von Erich Kleinhempel—Dresden in hellem Mahagoni mit Birnbaumeinlagen ist für kleinere bürgerliche Verhältnisse berechnet und als solcher verdient er alle Achtung. Allgemeine Anerkennung findet sodann das nordisch helle, gediegene und saubere Frühstücks-Zimmer von C. Westmann—Stockholm, ausgeführt in gewachster Eiche, in schweren Formen, mit schmiedeeisernen Beschlägen, mit orangefarbenen Bezügen und einem ins Rote spielenden Teppich. Man phantasiert sich unwillkürlich die klare nordische Sonne und die hochgewachsenen blonden Frauen hinzu und wird von diesem Gedanken entzückt. Ein weiteres Meisterstück der Interieurkunst ist das Wohnzimmer von George Walton—London, das wohnlich, vornehm und eigenartig berührt. Die Decke ist sehr niedrig gezogen, die Hocker mit den dunkelgrünen Lederkissen sind auch für uns Deutsche recht niedrig und das dem Boden sich anschmiegende Moment wird durch die lange Bank an der Fensterwand organisch fortgesponnen. Dabei hat Walton ein enormes Architekturgefühl, das sich vornehmlich kennzeichnet in der Bücherschrank-Wand mit den Sprossen-Linien. Diese kehren wieder in dem molligen grau-gelb-lila Teppich und in der weissen Kassettendecke, die sich in der Mitte zu einer Miniaturkuppel erhöht, um den eigenartig schönen Beleuchtungs-Körper aufzunehmen. Jedenfalls ist die ruhige Sicherheit des Engländers bemerkens-



PROF. ALFRED GRENANDER—BERLIN.



HAUPT-ANSICHT DES MUSIK-ZIMMERS.



PROF. ALFRED GRENANDER. MUSIK-ZIMMER (VERGL. BEILAGE).



M. PHILIPP—BERLIN. DAMEN-ZIMMER.



E. SCHNECKENBERG—BERLIN.

HERREN-ARBEITSZIMMER.



RUDOLF UND FIA WILLE—BERLIN. DAMEN-SCHLAFZIMMER.



RUDOLF UND FIA WILLE—BERLIN. DAMEN-SCHLAFZIMMER.



PROF. H. BILLING—KARLSRUHE. Aus dem Bibliothek-Saal S. 413.

wert und noch immer können die Deutschen davon lernen. Den Beschluss machen zwei Schlafzimmer. Das erste von Rudolf und Fia Wille—Berlin in kaukasischem Eschenholz mit Perlmutt-Einlagen hat etwas berlinisch Kleinliches und Geschmalztes und Sentimentales, ist so auf lila Seide mit Schlagsahne abgestimmt. Dagegen arbeitet P. L. Troost—München in der Ausstattung von kräftig rotem Sapeli (südamerikanischem Mahagoni) mit Perlmutt-Einlagen glücklich auf das Lapidare, Kastenförmige, stark Eckige hin, scheut sich nicht vor zitronengelben Bettdecken und Vorhängen und andern Krafthubertaten, aber das Interieur fasziniert, es hat Charakter.

Das ist gewiss alles sehr schön und der Bewunderung würdig. Aber werden sich nun auch unsere Möbel-Magazine — vor allen der gute A. S. Ball — die Begeisterung des Publikums zu Gemüte führen und zu der Erkenntnis kommen, dass die Massenmöbel-Industrie gleichfalls einer künstlerischen Auffrischung bedürftig ist? Ja, das ist die Frage, die von den Fabrikanten ohne Weiteres gelöst würde, wenn das Publikum mit Nachdruck darauf dränge und wenn die Berliner den Mut hätten, schöne Interieurs nicht bloss anzustaunen, sondern gerade gut genug zu finden, um darin zu wohnen. —

MODERNE LICHTMALEREI.

Das Licht bildet das aktuellste Problem in der Malerei. Wie der Schneider im Märchen, mühen sich grosse und kleine Talente ab, die Strahlen der Sonne zu fangen und einzufädeln, um sie in das Gewebe des Bildes zu schlingen. Es ist ein hartnäckiges, unermüdliches Ringen, ein Kampf, der vom menschlichen wie vom künstlerischen Standpunkt aus stärkstes Interesse erheischt. Der moderne Erfinder- und Entdeckergeist zog da ins Feld, ein neues Gebiet zu erobern; und modern waren auch die Waffen, deren man sich bediente: Experimente, bewusst und methodisch angestellt, und Heranziehung



PROF. H. BILLING—KARLSRUHE. BIBLIOTHEK-SAAL.



GEORG WALTON—LONDON. Fenstersitz aus dem Wohn-Zimmer S. 415.

der neuesten Ergebnisse der Wissenschaft! Vielleicht wurde das Experimentelle, der Sieg der Technik, oft auch zu sehr betont, zum Nachteil der Kunst; auf jeden Fall aber offenbarte sich darin der Geist unserer Zeit. Das wird vielfach verkannt; man wirft der Malerei vor, sie hätte keinerlei Berührungspunkte mit dem Leben der Gegenwart, sie hätte ihre Aufgabe, Spiegel der Zeit und ihrer Kultur zu sein, verfehlt. Was charakterisiert doch den modernen Menschen? Dass er aufgehört hat, naiv-bescheiden mit einfachen, kleinlichen Verhältnissen und Leistungen zufrieden zu sein, dass er, ausgerüstet mit den besten Hülfsmitteln, immer die denkbar intensivste Wirkung anstrebt.

So ist auch das Auge sehr anspruchsvoll geworden, und seinen erhöhten Anforderungen musste die Malerei durch immer neue, stärkere und feinere Effekte nachkommen. Daher die aparten Farben-Stimmungen, die unendliche Vielseitigkeit der Nüancen, die rhythmische Durcharbeitung der Bildfläche, daher auch das Streben nach Helligkeit und nach Leuchtkraft der Farben. — Natürlich sind diese Eigenschaften jeder Farbe eigen, da sie zu ihrem Wesen gehören, wie Höhe, Stärke und Klangfarbe zum Wesen des Tones. Neu ist nur, dass jetzt auf Helligkeit und Leuchtkraft besondere Wirkungen aufgebaut werden. Sie sollen an erster Stelle sprechen, der Beschauer vor allem die Fülle des Lichts, die über das Bild ausgegossen, und die Intensität der Farbentöne beachten und geniessen. Übrigens sind lichte Farben und leuchtende Farben nicht dasselbe. Leuchten, glühen können Farben, die nur eine geringe Helligkeit besitzen, und die hellsten Farben sind oft an sich von recht geringer Leuchtkraft und Intensität. In beiden Fällen ist es Licht, das aus dem Bilde strahlt, das eine Mal vorwiegend das krystallklare, farblose oder farbschwache Sonnenlicht, das die Farben der reinen Helligkeit, dem Weiss nähert, das andere Mal die Zerteilungsprodukte des Lichts, die Farben des Spektrums, die entweder durch die Atmosphäre hervorgerufen




GEORG WALTON—LONDON. WOHN-ZIMMER.



CH. R. MACKINTOSH—GLASGOW. Aus dem Speise-Zimmer S. 417.

werden, welche die Strahlen der Sonne modifiziert, oder Eigenfarben der irdischen Gegenstände sind, die, von der Glut der Sonne entzündet, wie in eigener Leuchtkraft aufflammen.

Da es dem Maler versagt ist, wirkliches Licht oder selbstleuchtende Substanzen in sein Bild aufzunehmen, — nur indirektes, reflektiertes Licht steht ihm zur Verfügung — so kann er das Licht immer nur durch seine Wirkung auf anderes zur Darstellung bringen. Wie es in Nähe und Ferne die Farben verändert, wie es in der Atmosphäre zittert und als Sprühregen feinster farbiger Pünktchen in den Lüften wirbelt, wie es sich spiegelt und bricht auf der tausendgestaltigen Oberfläche der Dinge, darin allein kann es der Maler fassen und niederschreiben. Nicht als selbstredende Person tritt es im Bilde auf, aber alles spricht von ihm, alles zeugt vom Wirken seiner Macht und vom Spiel seiner Laune! Es ist die Hauptperson und alles Gegenständliche ist nur um seinetwillen da.

Man hat sich darüber aufgeregt, dass unsere moderne Lichtmalerei so gar keinen Respekt habe vor der Würde und der geistigen Bedeutung des Menschen; sie zeige deutlich, dass das spezifisch Menschliche in seiner Erscheinung, der sprechende Ausdruck von Haltung und Miene, die Offenbarung der Seele im Äussern, der Adel der Formen, sie nicht interessiere. Ihr gelte der Mensch nicht mehr als das unvernünftige Tier oder ein fühlloser Baum oder Strauch. Aber wenn sie wirklich die Hoheit des Menschen unbeachtet lässt, und ihn nur daraufhin ansieht, wie er als Körper im Licht steht, wie seine Farben im Licht verblassen oder entbrennen, wie die Flächen des Körpers je nach Stellung und Struktur die Lichtstrahlen stärker oder schwächer reflektieren oder im Schatten versinken, wie die Umrisse unter der Flut des Lichts verschwimmen oder scharf hervortreten, so darf man doch nicht vergessen, dass das Licht seine Poesie auch über die unscheinbarsten Gegenstände ausgiesst und sie so aus ihrer Niedrigkeit in eine höhere Sphäre erhebt. Das simpelste Stück Holz erhält Bedeutung durch das Licht, von dem es umwoben, die gemeine



CH. R. MACKINTOSH—GLASGOW.

SPEISE-ZIMMER.



PAUL LUDW. TROOST—MÜNCHEN. Aus dem Schlaf-Zimmer S. 419.

Pfütze wird gewürdigt der Königin Sonne Spiegel zu sein. Ehedem stellten die Künstler die Sonne als einen Gott dar, der am Morgen aus dem Ozean auftaucht, mit seinem feurigen Viergespann über das Firmament fährt und am Abend in den westlichen Fluten wieder versinkt, heute haben sie andere Formen gefunden, ihre Herrlichkeit zu verkünden; sie schildern sie unmittelbar in ihrem Wirken an den Dingen, die goldenen Strahlen, mit denen sie unsere armselige Welt überschüttet, die blitzenden Diamanten, die sie auf elende Hütten und Wiesen streut.

In tausendfältiger Weise kommt das Licht an die Dinge heran, treten diese dem Licht gegenüber. Es huscht über die Oberfläche hin, es bricht sich an Ecken und Buckeln, es streift nur flüchtig oder umfängt mit Wucht; es schmeichelt, spielt, besänftigt die Härten der Gestalt oder Farbe, oder es ist wild, brutal, peitscht die Farben zu greller Lohe auf, alle Form und alle Intimität zerstörend. Bald nimmt es den Dingen mehr, bald weniger von ihrer Individualität, bald geben sich diese zögernd, bald leidenschaftlich den Umarmungen des Lichtes hin. Unter den glühenden Küssen der Sommersonne verzehrt sich die brennheisse Erde, wie in ekstatischer Entzückung bebend; im frühen Lenz halten sie, beide jung und von unerprobter Kraft, schüchterne Zwiesprache. Die Dinge dienen dem Licht, dem sie Vermittler sind und Verkünder; und das Licht dient wiederum ihnen, indem es ihnen Sprache verleiht und Erscheinung, allerdings in seiner herrischen Weise, launenhaft und souverän spielend.

Das Licht hat sehr wertvolle künstlerische Eigenschaften, es bringt Leben und Freude und Bewegung ins Bild; es ruft Gegensätze hervor zwischen belichteten und beschatteten Stellen, Gegensätze, die sich doch wieder vereinen, indem Schatten und Licht von einander abhängig sind und auf einander hinweisen. Das Licht macht die Glieder der Landschaft, Mensch und Tier und Baum und Boden, homogen; sie alle sind ihm nur Instrumente für sein Spiel. Es erzeugt auch jene reizvollen Schwebungen in dem Schichtwerk der warmen beleuchteten und der



PAUL LUDW. TROOST—MÜNCHEN. SCHLAF-ZIMMER.



ARTHUR SCHMIDT—BERLIN. Aus dem Damen-Wohnzimmer S. 421.

kalten schattigen Flecken, die wechselnd vordrängen und zurückgehalten werden.

Sicherlich hat die bevorzugte Pflege des Lichts, welche die Malerei der Gegenwart auszeichnet, historische Gründe. Sie hängt zusammen mit der Sehnsucht nach Wahrheit und Natürlichkeit, welche die von dem falschen Prunk des zweiten französischen Kaiserreichs und des darauffolgenden Neu-Deutschlands und ihren historischen Ausstattungsbildern abgestossenen Maler hinaustrieb unter den freien Himmel, wo sie als schwierigstes Problem die Wiedergabe des Lichtes fanden. Allein das Licht war oder wurde ihnen mehr als Problem. Sie erkannten in ihm eine Fülle von Poesie, sie sahen es Wunder wirken an Schönheit. Und sie begannen es zu lieben. Sie liebten diese freudige, herzbefreiende Helligkeit des plein-air, sie schwelgten in den Gluten des Mittags, sie versenkten sich in den grossartigen Rhythmus des täglichen Sonnenliedes von Nacht und Tag, von Aufgang und Untergang. Die Augen badeten im Licht, in diesem Starken, Feinen, ätherisch Zarten, das wie eine frohe Botschaft vom Himmel hernieder weht, das alles Irdische und alle kleinliche Misère des Menschenlebens verklärt und in lichtere Sphären erhebt. Ja, in diesem Kult des Lichts liegt, unbewusst vielleicht oder nur zaghaft geahnt, so etwas wie eine Weltanschauung: die Liebe zum Licht ist nur der Ausdruck des Gefühls für die kosmische Stellung des Menschen, der mitsamt der Erde, die ihn trägt, alles, gar alles, was er hat, der Sonne verdankt, die die Erde gebar und durch die Weltenräume führt, die alles Leben um uns hervorrief und unterhält, die uns Licht und Wärme spendet, ohne die unser Sein nicht denkbar. Wir sind durch ewige unlösbare Bande mit der Sonne verknüpft, Bande, die zugleich Mensch und Tier und Pflanze an einander und an die Erde knüpfen. Fühlt sich der Mensch durch das Licht und die Lichtmalerei in seinem Selbstbewusstsein herabgesetzt, so hebt ihn doch wieder der Gedanke an den Zusammenhang mit dem All. ANTON JAUMANN.



ARTHUR SCHMIDT—BERLIN. DAMEN-WOHNZIMMER.



H. BRANDT—BERLIN. VITRINE IM EMPFANGS-SAAL.



ARCHITEKTUR-KLASSE I B DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS—BERLIN.

EMPFANGS-SAAL.



ERICH KLEINHEMPEL—DRESDEN. DAMEN-SALON.



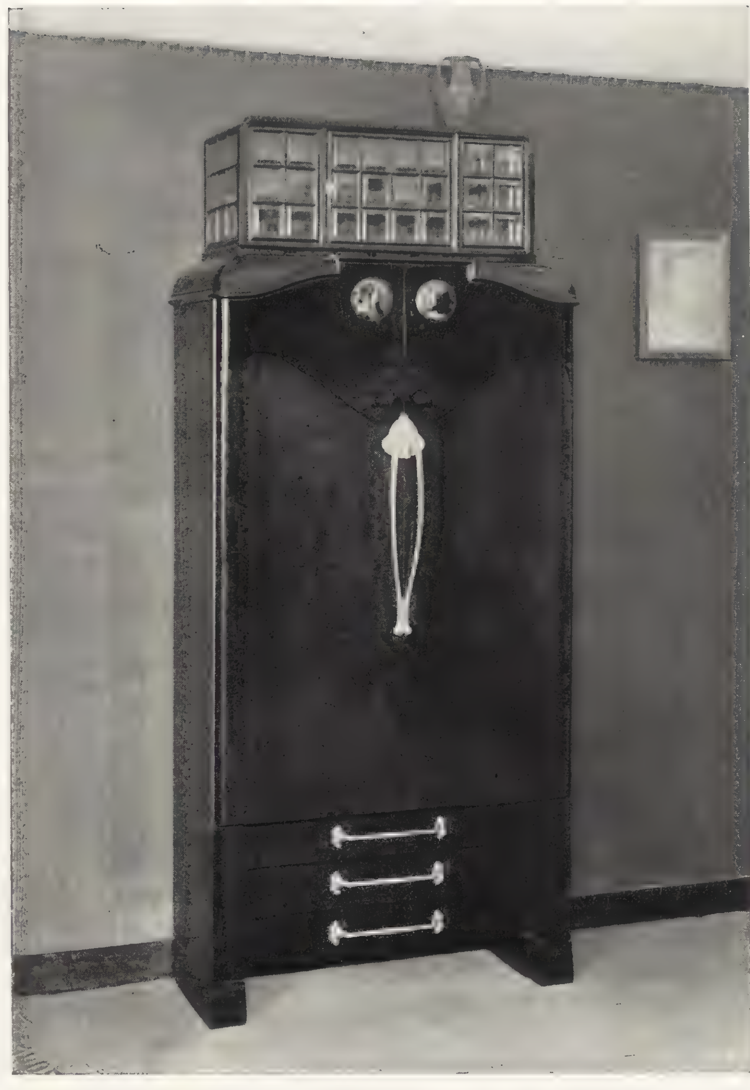
ERICH KLEINHEMPEL—DRESDEN. DAMEN-SALON.



ARTHUR SCHMIDT—BERLIN. SCHREIB-SCHRANK.



PROF. A. GRENANDER—BERLIN. BÜCHER-REGAL.







PROF. A. GRENANDER—BERLIN. SCHREIB-SCHRANK.

A. FEHSE—BERLIN. SILBER-SCHRANK.



LEOPOLD BAUER—WIEN. SALON.



LEOPOLD BAUER—WIEN. SALON.



L. WESTMANN—STOCKHOLM. FRÜHSTÜCKS-ZIMMER.

Architektonische Schmuckformen von Friedrich Adler.

In einer Zeit, da die Kunstschreiberei an einem hysterischen Superlativismus krankt und mit den Maßstäben wie mit wertlosen Schneider-Ellen exerziert, könnte wohl auch Frdr. Adler, wie so mancher andere, irgend eines Superlatives füglich gewürdigt werden. Doch der Lobredner müsste in Scham erröten, wollte er dieser im tiefsten Grunde ernsten und fanatisch ehrlichen Arbeit mit Verbindlichkeiten kommen, in denen doch, wie in der abendländischen Galanterie der Männer gegen die Frauen, ein gut Teil Geringschätzung verborgen liegt. Oder wenn es doch ohne Superlativ nicht abgehen soll, so sage ich: Es gibt nicht viele Künstler, die auf die kritische Höflichkeit und Schonung so wenig angewiesen sind wie Friedrich Adler. Der wahrhaft heilige Ernst, die geschmackvolle Gediegenheit, der solide, künstlerische Reichtum seines Schaffens empfehlen sich von selbst, auch ohne Interpretation. Hinter jedem Teilchen seiner Schöpfungen steht ein Mann, ein braver, tüchtiger Arbeiter, dem nichts ferner liegt als die dekorative Phrase, ein Eiferer für jene neue Schönheit, die Schönheit ohne Lüge, die von allen flatterhaften Parasiten gereinigt, zum wahren Ausdrucke unserer Zeit werden könnte.



FRIEDRICH ADLER—MÜNCHEN. Balkon mit Tür.

Holz, Stein, Metall und die gefügigen Stoffe der Plastik haben die Materialien zu seinen Arbeiten hergegeben; und jedem derselben ist er ohne puristische Zaghaftigkeit, aber auch ohne tyrannische Willkür im schönsten Maße gerecht geworden.

Das moderne Kunstgewerbe hat einen starken Zug zum Universalismus angenommen. Der heutige Handwerkskünstler scheint in der Tat nur *einen,* wenn auch recht bedeutenden, Gegenstand seines Schaffens zu besitzen, das ist das moderne Haus. Möge er als Architekt von aussen anfangen, möge er als Spezialist einen noch so geringfügigen Gegenstand der inneren Einrichtung mit Beschlag belegen: fast immer führen ihn geheimnisvolle Zusammenhänge dem Ganzen zu. Der Architekt wird Kunstgewerbler, der Spezialist wird Architekt. Auch Adlers Entwicklung kann als Beleg dieses Zusammenhanges gelten. In einem früheren Hefte dieser Zeitschrift, anlässlich der Turiner Ausstellung, floss dem Berichterstatter die Prophezeiung aus der Feder, dass man Adler wohl bald auch als Architekten zu begrüssen haben werde. Unsere heutigen Abbildungen bewähren diese Voraussage. Denn, wenn sie auch vorwiegend nur einzelne Details, liebevolle Ausgestaltungen baulicher Schmuckglieder bringen, so leuchtet doch ein, dass ein ehrlicher Mann dabei nicht stehen bleiben wird. Das Fenster, die Haustüre nehmen ihren Mann bei der Hand und laden ihn mit unabweisbarer Liebenswürdigkeit ein, ihnen ins Zimmer, die Treppe hinauf, in das geordnete Labyrinth des Innern zu folgen. In den Grundrissen muss er schliesslich erfüllen, was er mit dem Balkonbogen und der Fenster-Umrahmung versprach. Und Adler ist am wenigsten der Mann, der einen Arm zeichnet,



FRIEDRICH ADLER—MÜNCHEN. Fenster einer Steinfassade.

Mann. Aber er war kein Künstler. Er war ein Pfadfinder auf dem Wege zur Wahrheit, aber kein Erfüller und Schöpfer endgültiger Werte. Adlers Entwürfe beweisen, dass er, ähnlich wie Ruskin, vom Baukünstler neben der Befriedigung des Raum-Bedürfnisses auch einen Ausdruck der Baugesinnung, ein reiches Dokument der jeweiligen Kultur, eine steinerne Paraphrase des Geisteslebens unserer Zeit verlangt. Aber er baut bei diesem starken, stilistischen Streben auf der anspruchslosen Arbeit der »Puristen«, der löblichen Wahrheitsfanatiker auf. Man untersuche seine Entwürfe Glied für Glied: nirgends wird man nichtsnutzige Schmarotzer, Konstruktionslügen oder aufgeklebte Dekoration in ihnen antreffen. Klar tritt bei seinen Fenstern und Portalen die Hauptform hervor, und erst, wenn sie ganz unzweifelhaft festgestellt ist, taucht an exponierten und weniger dienstbaren Stellen das plastische Leben auf. An den Bekrönungen

ohne von dem dazugehörigen Körper eine genaue Vorstellung zu haben. Auch das Haus ist ein organisches Gebilde, ein steinernes Raumtier, wenn ich so sagen darf, dessen Teile unauflöslich zusammenhängen, dessen Äusseres dem Innern gegenüber nur eine semiotische Bedeutung hat.

Inzwischen dürften die beigegebenen Proben wohl genügen, um von dem grossen Gesichtspunkte, unter dem Adler die Aufgaben einer modernen Architektur anschaut, gültiges Zeugnis abzulegen. Es sind die Gedanken Ruskins, des grossherzigen Briten, Gedanken voll idealistischen Schwunges, die in unserem papierenen, tintenklexenden Säkulum wohl theoretischen, aber wenig praktischen Anklang gefunden haben. Wer zuerst die Behauptung aufstellte, dass die Baukunst lediglich das Raumbedürfnis zu befriedigen habe, der war vielleicht ein tüchtiger Techniker und, was vieles aufwiegt, ein ehrlicher

und freien Endigungen entsteht ein spielerischer Ringkampf von Kräften, ein Stemmen, Heben, Wachsen, Ziehen und Verschlingen, das sich an organische Formen anlehnt, ohne sie je völlig zu kopieren.

Für Adler gibt es keine hingesagte, oberflächlich erzählte Dekoration; er kennt nur Kräfte und Gegenkräfte und gestaltet eigentlich immer kleine Dramen mit Exposition, retardierendem Moment, Katastrophe und Auflösung. Auch der rein konstruktive Aufbau der Fenster- und Türumrahmung wird bei Adler von energischen, sprechenden Linien klar charakterisiert. Und es bedürfte eines grossen Aufwandes an Worten, wollte man alle diese Feinheiten, die in jedes kleinste Teilchen hineingearbeitet sind, nach Gebühr hervorheben. Schon in dem Fugenverlauf der Quader, in ihrer Form und Zusammensetzung tritt dieses Streben nach starker Charakteristik klar hervor. Bei dem

»Haustor«, in dessen Umrahmung auch ein Fenster des ersten Stockwerkes mit einbezogen ist, schachteln sich die Steine mit wuchtender Schwerkraft tief in einander ein, leiten in gefälliger Verjüngung empor, um im Schlussstein des Bogens einen gewaltigen Abschluss zu erfahren. Darauf stützt sich dann die leichtere Fenster-Umrahmung, die in ihrem dreieckigen Bett wie in Abrahams Schoss geborgen liegt. Der äussere Seitenschub dieses Aufbaues wird von elastischen Konturlinien überzeugend aufgenommen.

Während hier die ganze Konstruktion breit auf der Erde lastet, hebt das »Portal mit Oberlicht« seinen Schwerpunkt kraftvoll vom Boden weg, fast über die halbe Höhe des Ganzen hinaus. Die Quader kleiden sich hier in disziplinierte, geometrische Grundformen, nehmen in der Höhe des Türabschlusses gleichsam einen Anlauf und entladen all ihr verhülltes Streben nach Schönheit und Aussprache in den gotisch reichen Verschlingungen, die zwischen den fünf Spitzen der Bekrönung ihr Spiel treiben. Auf diese Spitzen senkt sich die endlich befreite Schönheit des plastischen Lebens wie ein brillantes St. Elms-Feuer herab. Das ist ein Umklammern und Umschlingen, ein Schieben und Stemmen, ein Krabbeln und Greifen wie mit hundert emsigen Wurzelfüßchen. Man denkt an knorrigen Efeu, an einen wilden Weinstock. Man denkt an gotische Fialen mit Krabben und Kreuzblumen. Aber Adlers abstrakte Gebilde haben nur die Essenz des vegetativen Lebens, nur die Feierlichkeit und den Stolz der Fiale aufgenommen, ohne die zufällige Gestalt einer Pflanze oder die traditionelle Form der Fiale nachzuahmen. Dass diesem dumpfen plastischen Leben gleichwohl ein emsiges Naturstudium zu Grunde liegt, erkennt der Kundige auf den ersten Blick. — Ich habe vorhin davon gesprochen, dass Adler gezwungen sein dürfte, Architekt zu werden, um seinen Lösungen baulicher Schmuck-Glieder auch einen passenden Körper zu geben. Vielleicht aber wäre es noch begrüssenswerter, wenn dieser enragierte Künstler einen Techniker fände, der ihm das Material zu seinem kräftigen Charakterisierungs-Bedürfnis in einwandfreier Gestalt an die Hand gäbe. Es gibt ohne Zweifel tüchtige Architekten, die bei solcher Arbeitsteilung Wesentliches gewinnen könnten. Gesünder wäre sie jedenfalls als der jetzt herrschende Universalismus, der an den Einzelnen übermäßige Forderungen stellt. W. FRANK.



FRIEDRICH ADLER—MÜNCHEN. Haustor in Sandstein.



FRIEDRICH ADLER—MÜNCHEN. PORTAL MIT OBERLICHT (SANDSTEIN).



FRIEDRICH ADLER—MÜNCHEN.

HAUSTOR IN SANDSTEIN. VERBINDUNG MIT EINEM FENSTER IM I. STOCK. TOR IN SCHMIEDE-EISEN.

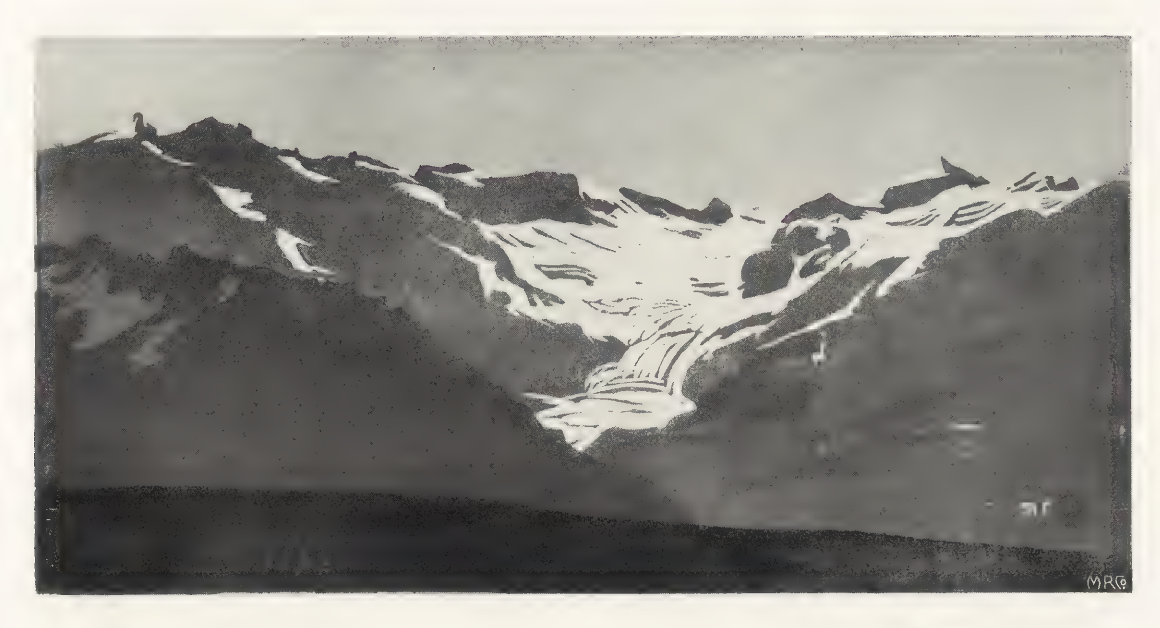




FRIEDRICH ADLER—MÜNCHEN. GRABMÄLER.



GARTENBANK IN BETON-STEIN. Ausgeführt von der Steinfabrik—Ulm A.-G.



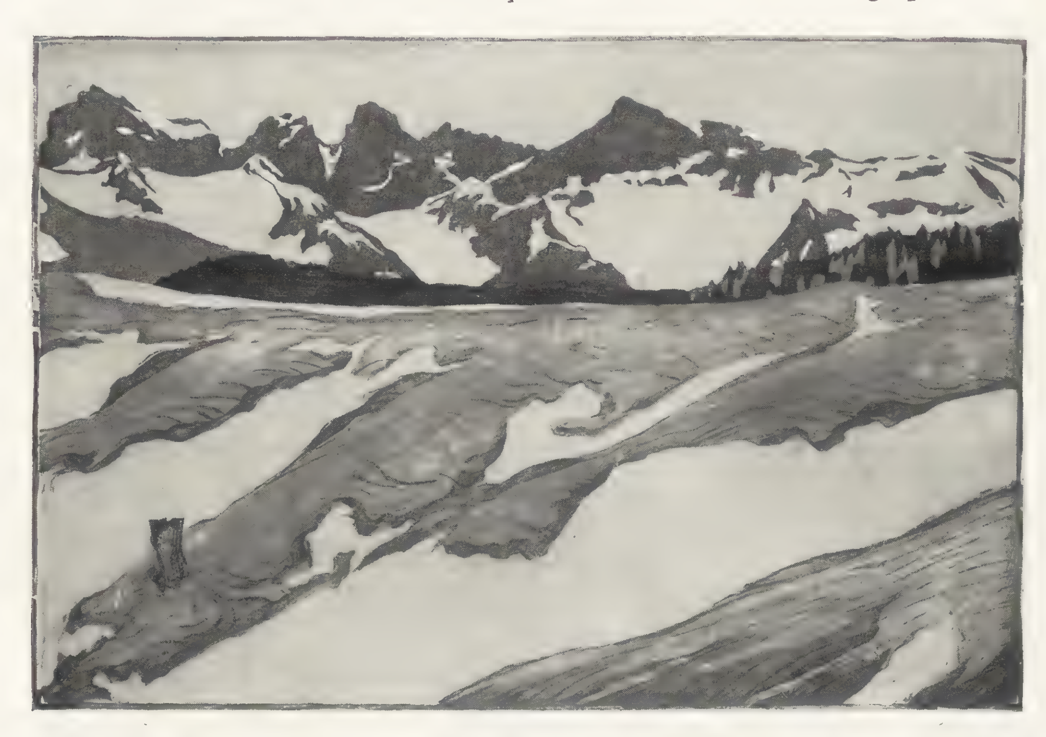
MARTHA CUNZ—ST. GALLEN. Original-Holzschnitt: Triftgletscher.

Münchner Graphik: Holzschnitt und Lithographie.

Graphik ist Stil, Graphik ist Aperçu, Lyrik, höchst persönliches Epigramm, Graphik ist kein Streben nach Naturwahrheit, sondern Sehnsucht nach subjektiver Aussprache. Graphik ist nicht Welt-Geschichte, sondern Tagebuch. Weit draussen schlägt das unbegreifliche, grosse Leben die Wellen seiner Farben und Linien, aber auf dem keuschen starren Holzstock finden sich nur schematische Abkürzungen und persönliche Sublimierungen all dieses Reichtums zusammen. Graphik ist daher Romantik, während das Ölbild in den Bereich jener grossen, klassischen Geistesruhe und Objektivität gehört, denen das Leben unserer Zeit so feind ist. Graphik ist bewusste Subjektivität, sie ist Erkenntnis-Kritik und transcendentaler Idealismus. Das Ölbild hingegen ist Religion und populäre Metaphysik, weil es an die endgültige Richtigkeit des von den Sinnen hergestellten Weltbildes glaubt. Graphik ist Aphorismus, das Ölbild ist Welt-Anschauung.

Diese Psychologie der Graphik würde allein schon genügen, ihre Wiederaufnahme in allerjüngster Zeit zu erklären. Denn Aphoristik und Individualismus spielen in der Signatur des Zeitalters immer noch eine bedeutende Rolle. Aber selbst wenn man annimmt, dass dem Kunst-Psychologen bei der Herstellung solcher Kausal-Zusammenhänge ein »vaticinium ex eventu« unterläuft, fehlt es nicht an Ursachen äusserer Art, welche die neu erwachte Vorliebe für die graphischen Techniken auch mechanisch abzuleiten im Stande wären.

Die Entdeckung der *japanischen Kunst* hat ihre Früchte zunächst auf malerischem Gebiete, in der Erscheinung des Japanismus, getragen. Viel später erst begann sie auch unseren Holzschnitt zu befruchten. Und heute gelten uns Utamaro, Harunobu, Hiroshige als Meister, vor deren Stilgefühl und koloristischer Kultur wir als staunende Eleven stehen. Noch im Jahre 1829 durfte Eckermann, als bei Tische ein Lorbeer und eine japanische Pflanze den Gästen nebeneinander gezeigt wurden, zu Goethe bemerken: »Dass von beiden Pflanzen eine verschiedene Stimmung ausgehe, dass der Anblick des Lorbeers heiter, leicht, milde, ruhig mache, die japanische Pflanze dagegen barbarisch, melancholisch wirke.« Dieses Diktum erhält dadurch seine signifikante Bedeutung, dass der gute Eckermann hier ohne Zweifel seine Ansicht von der griechischen und der japanischen Kultur auf die beiden Pflanzen übertrug. Und Goethe selbst stellte sich in



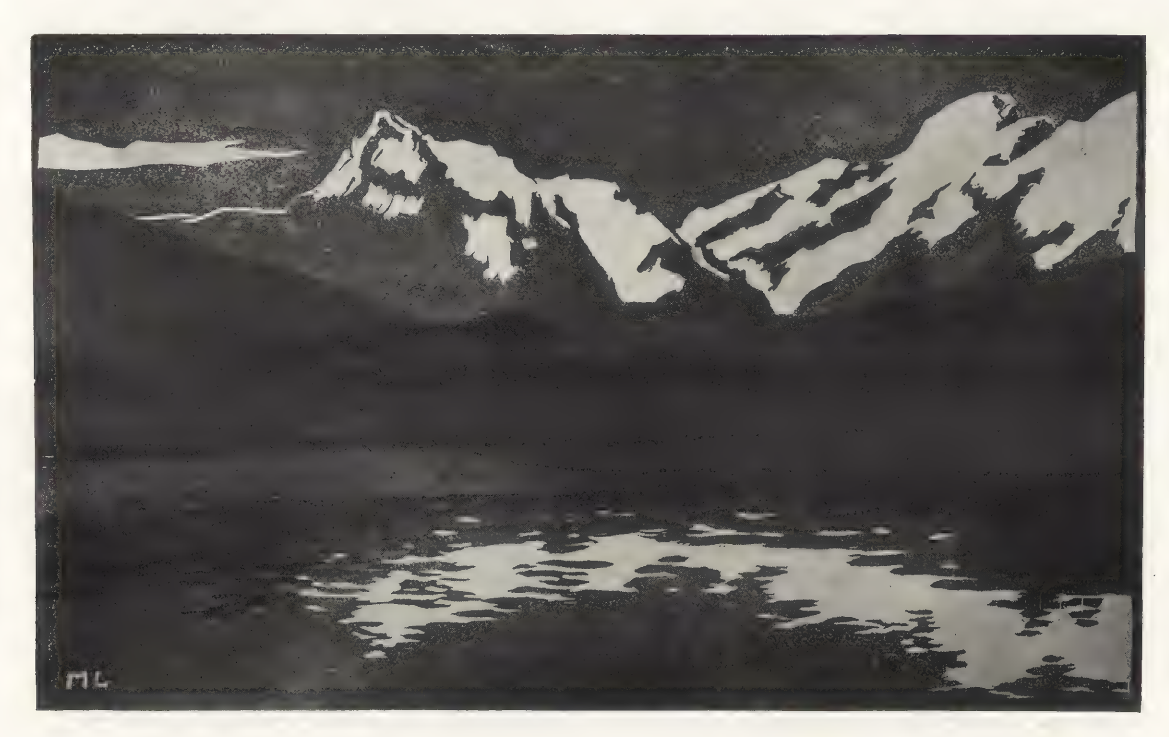
GUSTAV BECHLER—STEINBERG. Original-Holzschnitt: Scheidender Winter.

seinem Epigramm »Der Chinese in Rom« der ostasiatischen Kultur gegenüber auf denselben Standpunkt, den er auch hinsichtlich des ägyptischen und indischen Altertums einnahm: Er betrachtete sie als Kuriositäten ohne jeden bildenden Wert. Und nun stehen die Enkel und Urenkel dieser Männer vor denselben Werken mit einem Gefühle tiefer Beschämung und klagen angesichts der hohen Kultur, die sich darin ausspricht, über die stillose Barbarei, welcher das alte Europa anheimgefallen ist.

Neben dem japanischen Holzschnitt war es das *moderne Sehen,* welches unsere Künstler den graphischen Techniken in die Arme führte. Das durch die Malerei des 19. Jahrhunderts geschulte Auge hat gelernt, charakteristisch und in grosszügigen Abbreviaturen zu sehen. Das impressionistische Prinzip — in der Malerei von kurzer Dauer und zu unerträglichen Konsequenzen führend — hat sich als *graphisches* Prinzip erwiesen und befruchtet unseren Holzschnitt und unsere Lithographie in höchst verheissungsvoller Weise. Es lehrt den Graphiker die Charakteristik der Form, der Bewegung und der Farbe erfassen, es lehrt ihn die Modellierungen des alleinseligmachenden Lichtes schätzen und die Schatten zu jenen Flächen binden, die dem Holzschnitt als Material so gefällig entgegenkommen. So hat das moderne Sehen zwar der breiten koloristischen Welt-Anschauung des Ölbildes manchen Abbruch getan, aber es hat auch den Zug zur Graphik wesentlich gestärkt. Es hat die Freude an der Schilderung des Gegenständlichen beeinträchtigt und uns dafür die Freude an der Charakteristik gegeben. Das Auge des modernen Künstlers war zuerst unersättlich und entdeckungsgierig, aber es endigte damit, das sein Sehen einfach, primitiv, *graphisch* wurde.

*

Gründe psychologischer und historischer Art sind es also gewesen, die den modernen Aufschwung der Graphik herbeigeführt haben. Die psychologische Abgrenzung des Ölbildes von der Graphik hat vor Jahren schon ihren Lessing gefunden, nämlich in Max Klinger, dessen Schrift »Malerei und Zeichnung« heute noch von grundlegendem Werte ist. Wir besitzen in ihr eine empirische Spezial-Ästhetik voll hoher Sagacität, einfach wie das Ei des Kolumbus, aber gleichwohl für den Laien wie für den Praktiker von grösster instruktiver Bedeutung.



MARTHA CUNZ—ST. GALLEN. ORIGINAL-HOLZSCHNITT: GEBIRGSEE.



MARTHA CUNZ—ST. GALLEN. ORIGINAL-HOLZSCHNITT: ABEND.



MARTHA CUNZ—ST. GALLEN. Orig.-Holzschn.: Frühlingstag.

Überall ist die Materie das Vehikel des Geistigen. Und jede Entwicklung im Reiche der Kultur, des Geistes, vermag sich nur durch den Beifall des materiellen Lebens endgültig zu legitimieren. So haben zuguterletzt auch Umstände technischer Art zu dem rüstigen Vormarsche der Graphik beigetragen.

Die Möglichkeit unbeschränkter Auflagen erhöht die Rentabilität des graphischen Kunstwerkes bedeutend. Der verhältnismäßig niedrige Preis der Blätter — niedrig gegenüber ihrem schmückenden Effekt und ihrem ästhetischen Lustertrag — reizt die Kauflust des Publikums, das naturgemäß lieber ein Original-Kunstwerk als die Reproduktion eines Ölbildes erwirbt, ganz abgesehen davon, dass letztere doch nur einen blassen Eindruck des Originales geben kann. Als Wandschmuck endlich erfüllen die Erzeugnisse der Original-Graphik ihren Zweck besser als jedes andere Werk der bildenden Kunst. Die karge Stilistik der heutigen Innen-Einrichtung verlangt als Kulmination ein Werk des Stiles, keinen Natur-Ausschnitt. Ihre vornehme Besonnenheit in Formen und Farben erträgt den aristokratischen Holzschnitt wesentlich leichter als das schwere, lebenstrotzende Ölbild. Das Ölbild stellt Ansprüche an seine Umgebung, die nicht immer so rasch erfüllt sind. Die Zeiten sind vorbei, in denen man ein Gemälde in beliebigem Rahmen ohne weiteres an die Wand hängte. Die Möbelstücke bilden heute mit der immer lieber angewandten Wand-Verkleidung eine Welt für sich, deren berechnete Silhouette nicht beliebig unterbrochen werden darf. Das Ölbild will in den Raum eingegliedert, einkomponiert werden, und selbst dann besteht noch die Gefahr kakophonischer Stildissonanzen: in unsere einfachen, höchstens



HARRY SCHULTZ—MÜNCHEN. Original-Lithographie: Bauernhaus.



H. VÖLKERLING—MÜNCHEN. ORIGINAL-HOLZSCHNITT: SCHNEE-LANDSCHAFT.



A. WINDISCH—MÜNCHEN. ORIGINAL-LITHOGRAPHIE: AM KANAL.



W. KANDINSKY—MÜNCHEN. Orig.-Holzschn.: Die Sängerin.

dem Material nach kostbaren Räume leitet das Ölbild einen breiten Strom von Leben, der oft sehr heftig wider die stilisierte Ruhe und Künstlichkeit der Umgebung anbrandet. Der Holzschnitt, die Lithographie, die Radierung wirken hingegen im modernen Raume als feine Kulminationspunkte. Sie unterbrechen seine strenge, keusche Linie nicht, sie unterstreichen sie und sprechen in klaren Worten das aus, was sie verhüllt und stammelnd sagen will. Denn auch die Graphik macht in gewissem Sinne gegen das »Leben« Front und grenzt deutlicher als unsere naturalistische Malerei das Reich des Persönlichen vom Reiche des Lebens ab.

Dass der moderne Holzschnitt nicht an die alte deutsche Holzschneidekunst angeknüpft hat, wird ihm nur von Kurzsichtigen verdacht werden. Die alten deutschen Meister bedienten sich des Holzschnittes als eines Reproduktionsverfahrens. Sie stellten ihn in den Dienst der Zeichnung und zwangen ihm den mühsamen linearen Hochdruck ab, der bekanntlich inzwischen zu einer verblüffenden, aber nichtssagenden Vollendung gediehen ist. Dem alten Holzschnitt war das Material nichts als Schranke und widerspenstiges Mittel, dergestalt, dass er die Konkurrenz keines besseren, rascheren Reproduktions-Verfahrens ausgehalten hätte. Er erfüllte dieselbe Funktion wie die zahlreichen photomechanischen Vervielfältigungsarten, die wir heute besitzen. Er ward auf Bildwerke angewandt, die ohne Rücksicht auf das Material entstanden waren. Er ist schliesslich zu dem abscheulichen Ton- und Weisslinienschnitt entartet, mit dem unsere Familienblätter noch bis vor wenigen Jahren ihre Abonnenten erbauten; der zwar einen Fortschritt in der Vergewaltigung des Materials, zugleich aber auch einen jammervollen Verfall des graphischen Gedankens im Holzschnitt darstellt.

Es ist daher unter allen Umständen ein bedauerlicher Fehlgriff, wenn moderne französische und englische Holzschnittkünstler, wie Lepère und gewisse Prärafaeliten, den alten Linienschnitt wieder zu Ehren zu bringen suchen.

Es liegt auf der Hand, dass der Holzschnitt heute nur dann einen Sinn und Wert haben kann, wenn er die Eigenart des Materiales berücksichtigt und *mit* ihr, nicht *gegen* sie arbeitet. Der heutigen Originalgraphik soll ja das Material kein Hindernis,



W. KANDINSKY—MÜNCHEN. Orig.-Holzschn.: Promenade.



C. LINER-ST. GALLEN.
ORIGINAL-HOLZSCHNITT

[...]TSCHE KUNST UND DEKORATION
[...]EPRODUKTION VON FRIEDR. SCHOEMBS, OFFENBACH a. M.



C. LINER—MÜNCHEN. Damen-Porträt.
Farbiger Original-Holzschnitt.

sondern eine Hilfe sein, kein Widerstand, sondern ein Mittel. Das Material soll nicht vergewaltigt, sondern verklärt und betont werden. Das Holz verlangt nach der Fläche, und diesem Verlangen muss Rechnung getragen werden. Wer auf die Linie, die Schraffierung usw. nicht verzichten will, nimmt dies am besten als Wink, dass ihn das Schicksal nicht zum Holzschnitt-Künstler bestimmt hat. Die schönen Ansätze, die der Holzschnitt gerade in München gezeitigt hat, verdienen jedenfalls, dass ihm jede charakterlose Vielseitigkeit strenge ferngehalten werde. — Ähnlich liegen die Dinge hinsichtlich der Lithographie, obwohl sie ungleich mehr Möglichkeiten besitzt als der Holzschnitt. Aber auch sie hat ihre Schranken, und so dürfte sich denn für das Wort »Originalgraphik« etwa folgender Inhalt ergeben: Originalgraphik ist jedes Kunstwerk, das für



C. LINER. Orig.-Holzschnitt: Rich. Wagner.

ein bestimmtes graphisches Verfahren entworfen und in demselben ausgeführt worden ist. Weitere Grenzen sind für den Begriff nicht zulässig. Die graphische Ausführung allein entscheidet demnach über die Klassifikation eines Kunstwerkes noch nicht. Es ist unbedingt nötig, dass schon der Entwurf auf die Technik des Verfahrens Rücksicht nahm, und nicht nur Rücksicht nahm, sondern sich ihrer Begleit-Erscheinungen, ihres Charakters geradezu als Mittel zur Erzielung künstlerischer Eindrücke bediente. Dass Entwurf und Ausführung bis



C. LINER—MÜNCHEN. Original-Holzschnitt: Tisch-Gebet.



W. SCHWARZ—MÜNCHEN. ORIGINAL-LITHOGRAPHIE: MÄDCHEN MIT KATZE.



W. SCHWARZ—MÜNCHEN. ORIGINAL-LITHOGRAPHIE: DIE MUTTER.



W. SCHWARZ—MÜNCHEN. ORIG.-LITHOGRAPHIE: AUF DER FAHRT.



W. SCHWARZ—MÜNCHEN. ORIGINAL-LITHOGRAPHIE: IM COUPÉ.



K. SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT. Am Brunnen.
Farbiger Original-Holzschnitt.

wenngleich Ernst Neumann München inzwischen den Rücken gekehrt hat. Wenn irgend Jemandem, so muss es wohl ihm zugerechnet werden, dass der Münchner Holzschnitt heute eine festgeschlossene Erscheinung ohne wesentlich divergierende Sondertendenzen darstellt. Seine hauptsächlichsten Anregungen hat der Münchner Holzschnitt von den Japanern bezogen, denen er besonders die Zartheit, die Einfachheit des Kolorismus und die stilistische Abgrenzung entnahm. Daneben sind deutliche Einflüsse von Nicholson und Vallotton bemerkbar, die sich für die flächige Art des Sehens und für die zeichnerische Verwendung der Licht- und Schattenwirkungen als maßgebend erwiesen haben. — Mit allen Traditionen der Kontur-Zeichnung und des abstrakten Modellierens der Formen hat der hiesige Holzschnitt schroff gebrochen. Sein Prinzip ist das strenge Schwarz-

zum Druck (also das Schneiden der Holzstöcke, die Bearbeitung des Steines) vom *selben* Künstler herrühren müssen, sollte sich eigentlich von selbst verstehen. Neuere Erfahrungen aber lassen es wünschenswert erscheinen, dass auch diese Trivialität zur Vermeidung unliebsamer Versehen einmal ausgesprochen werde.

*

München kann heute als Vorort des modernen deutschen Holzschnittes betrachtet werden. Seit vier bis fünf Jahren, seit dem Auftreten des hochbegabten und zielbewussten Ernst Neumann hat der Holzschnitt hier fortwährend an Boden gewonnen. Die temperamentvollen, rassigen Arbeiten dieses Künstlers wirken heute noch richtunggebend fort,



K. SCHMOLL VON EISENWERTH. Orig.-Holzschnitt: Das weisse Kleid.





K. SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT. Original-Holzschnitte.

Weiss, mit dem sich zarte, erlesene Farbenwirkungen sehr wohl verbinden lassen. Gebrochen hat er auch mit allen naturalistischen Reminiszenzen, besonders hinsichtlich der Farbe, die er weniger nach Maßgabe der Natur als im Interesse der zu erzielenden Kontraste oder Harmonieen wählt. Für den Kolorismus des Münchner Holzschnittes ist das zarte, bindende Grau charakteristisch, dem man in den Arbeiten von H. Neumann, R. Treumann, Braumüller, Schmoll von Eisenwerth, Völkerling, Wenzel, Cunz, Herzig und anderen sehr oft begegnet. Wie ein zarter Duft schlingt es sich unter den übrigen Farben durch, es wirkt brechend u. bindend, und seine sanften Töne liegen dem Farben-Akkord des Ganzen zu Grunde. Alles in Allem betont der Münchner Holzschnitt sehr klar das aristokratisch Vornehme und Delikate seines Materials. Ein Schimmer von der heiligen Etikette Alt-Japans, von seiner strengen, keuschen Zurückhaltung, scheint uns aus dem dekorativen Münchner Holzschnitt entgegenzustrahlen. Von der Sünde stilwidriger »Vielseitigkeit« oder ungraphischen »Reichtums« hat er sich bis jetzt in mustergültiger Weise ferngehalten. Aber auch die Skylla dieser Charybdis hat er vermieden: das billige Vorschieben des Materials auf Kosten des künstle-



K. SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT. Orig.-Holzschnitt: Waldritt.



HANS NEUMANN—MÜNCHEN. Graziella.
Original-Holzschnitt.

und Farbengefühl. Mit Freude begrüsst man neben dem erwähnten delikaten Grau auch das herrliche japanische »Schwarz als Farbe« und den japanischen Blinddruck, den er sehr geschickt verwendet. Seine Stoffe entnimmt er gerne dem mondänen und dem Reiseleben, ohne sich freilich engherzig darauf zu beschränken. Seine letzte Serie, wechselnde Porträts eines und desselben russischen Windhundes, wandelt das elegante, vornehme Sujet mit unnachahmlicher, spröder Grazie ab. Hans Neumann steht der »*Vereinigung Graphik*« vor, der u. a. die Damen Cunz und Wenzel, ferner August Braun nnd der Schweizer Karl Liner angehören. Frl. *Cunz* und Frl. *Wenzel* leisten Vorzügliches in der Landschaft, *August Braun* erzielt durch eine kleine Besonderheit des Verfahrens zart verschwommene Stellen von schöner malerischer Wirkung. *Karl Liner* ist Meister in der Wiedergabe von allerhand Interieurs. Die dunklen Arbeitsstuben des Volkes mit ihrem sparsamen Licht und ihrer staubigen Dämmerung stellt er in schlicht besonnener Weise dar. Eine sehr gelungene Leistung ist das strenge, fast harte Damenporträt in Schwarz, Weiss und Gelb, das für seine ganze Art und Weise als bezeichnend gelten kann. *Wassily Kandinsky* lässt in der Stilisierung und der abenteuerlichen, rischen Gestaltens. Man ist hier nicht wie anderwärts der Meinung, dass drei, vier schwarze oder farbige Kleckse als Holzschnitt gelten dürfen. Der Münchner Holzschnitt ist graphisch karg und streng, aber nicht arm und geistlos. — Ich greife aus der heute schon recht beträchtlichen Anzahl von Münchner Holzschnitt-Künstlern einige markante Erscheinungen heraus. Ihre Charakterisierung soll lediglich den Beweis liefern, dass dieser Kreis trotz seiner zahlreichen gemeinsamen Merkmale nicht herdenmäßiger Uniformierung anheimgefallen ist. — *Hans Neumann,* vielleicht der reifste Stilist des Münchner Holzschnittes, vereinigt mit sicherster und sehr flächiger Zeichnung das feinste Ton-



HANS NEUMANN JR.—MÜNCHEN. Orig.-Holzschn.: Sonnenschein.



WILH. JORDAN—BERLIN. Orig.-Lith.: Dame mit Fox.

fast glasfensterartigen Farbigkeit seiner Blätter unschwer den Russen erkennen. Grössere Gewandtheit in der Beherrschung des Materials wird später wohl zur Erhöhung der Lebendigkeit seiner Zeichnung noch Manches beitragen. *R. Treumann* bekundet in seinem trefflichen »Katzenkopf« (Schwarz, Grau, Grün und Rot) eine sehr feine dekorative Begabung. Sein Holzschnitt »Tigerfell« gibt mit den einfachsten Mitteln (Grau, Rosa, Blassblau) den pikanten Farbenreiz weiblicher Dessous mit entzückender Zartheit wieder. In ihrer aristokratischen Vornehmheit und ihrer koloristischen Delikatesse können seine Arbeiten zu den besten Erzeugnissen des hiesigen Holzschnittes gerechnet werden. *Schmoll von Eisenwerth* liefert den schönsten Beweis dafür, dass der Holzschnitt trotz seiner vielfachen Schranken auch für Stimmungen zartester, musikalischer Lyrik Raum bietet. Köstlicher, liedhafter Stimmungszauber geht von den meisten seiner Blätter aus. Er versteht es, selbst mit mimosenhaft zarten Kontrasten (»Mädchen mit Hund«: Blassgelb, helles und dunkles Grau) farbige Wirkungen feinster Art zu erzeugen. Wie ein fröhliches und doch von leiser Wehmut verschleiertes Märchen erscheint sein »Waldritt«, höchst intim und von fast illustrativem Reize erfüllt ist das »Weisse Kleid«. Doch geht er hier durch allzu reiche Komplizierung des Druckes fast schon über die Grenze des Holzschnittmäßigen hinaus. Dagegen hält sich sein Ex libris (»Gust. Th. Schmoll von Eisenwerth«) wieder ganz im Geiste des Materials. *Georg Braumüllers* Arbeiten empfehlen sich hauptsächlich durch die kühle, vornehme Besonnenheit ihrer Farbe. »Nachtschicht« insbesondere bietet eine schöne, materialgerechte Wiedergabe von Wirkungen künstlichen Lichtes. *Eugen Herzig* ist mit Vorteil bei Nicholson in die Schule gegangen. *Gust. Bechlers* Landschaften weisen kräftige, lebendige Farben auf und sind besonders in der Wiedergabe rauher Winter- und Herbst-Stim-



HANS NEUMANN JR.—MÜNCHEN. Orig.-Holzschn.: Möven.



EUGEN HERZIG—MÜNCHEN. Original-Holzschnitt: Ausfahrt.

mungen unübertroffen. Während alle bisher genannten Holzschnitt-Künstler den *Handdruck* entschieden bevorzugen und seine verschiedenen Möglichkeiten, ja selbst seine Zufälligkeiten sehr zu schätzen wissen, legt *H. Völkerling* das Hauptgewicht auf das, was auch die Maschine ungemindert zu passieren vermag. Im grossen Ganzen scheint jedoch der Handdruck vor der Maschinenarbeit den Vorzug zu verdienen. Er besitzt für den Sammler mehr Reiz und bietet die Möglichkeit, den Auftrag und die Verteilung der Farben bei den einzelnen Drucken je nach Laune oder Überlegung zu ändern, wodurch dem kaufenden Publikum bei einem und demselben Blatt noch eine Auswahl nach eigenem Geschmacke freigestellt ist. — Neben dieser »alten Garde« erfährt die Zahl der Münchner Holzschnittkünstler fast täglich Zuwachs. Unter diesen Jüngern nenne ich den begabten Österreicher *Böhm,* der sich in kräftigen, ungebrochenen Farben gefällt, und *Harry Schulz,* der sein Talent vorläufig allerdings erst in den prächtigen dekorativen Schablonendrucken bewährt hat, welche auf den letzten »Oktober-



MARTHA WENZEL—MÜNCHEN. Original-Holzschnitt: Vor dem Café.



C. LINER - ST. GALLEN.
ORIGINAL-HOLZSCHNITT.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION.
REPRODUKTION VON FRIEDR. SCHOEMBS, OFFENBACH a. M.

fest - Kunstausstellungen« zu sehen waren. — Ein weniger geschlossenes Bild als der Holzschnitt bietet die Münchner Lithographie, deren Entwicklungsgang langsamer, unsicherer und diffuser gewesen ist. Vieles davon liegt zweifelsohne schon in der Natur des Materials begründet, das wenig äussere Schranken besitzt und leicht zu einer ungraphischen Häufung der Mittel verführt. Der Lithographie als Flachdruckverfahren ist die Linie genau so zugänglich wie die Fläche. Die neuerdings sehr vervollkommneten Umdruckverfahren haben dazu beigetragen, den Künstler in einzelnen Fällen fast völlig vom Stein zu emanzipieren. Kurz, der Lizenzen ist bei der Lithographie kein Mangel, und Lizenzen pflegen ausgenützt zu werden, so lange die Welt steht. Es ist daher in den Reproduktionsbeilagen nur auf zwei Gruppen innerhalb der Münchner Lithographie Rücksicht genommen worden, die den originalgraphischen Gedanken mit Bewusstsein festgehalten haben.

Moritz Heymann, ein vorzüglicher Techniker und hervorragender Zeichner, legt den



ALFRED BRAUN-HEILBRONN—PARIS. Hindernis-Reiten. Farbiger Original-Holzschnitt.



MORITZ HEYMANN—MÜNCHEN. Original-Lithographie: Karrenpferd.



EUGEN HERZIG—MÜNCHEN. Orig.-Holzschnitt: Hühner.

grössten Wert auf die Bearbeitung des Steines mit steingerechten Mitteln. Es ist bewundernswert, welche Präzision er in der Erzielung der schwierigen zarten Mitteltöne an den Tag legt. Der Springschaber findet in seinen Werken und denjenigen seiner Schüler ausgedehnte Verwendung zur stofflichen Charakteristik wie zur Erzeugung feiner Luft- und Interieur-Wirkungen. Im übrigen atmen seine Schöpfungen echten graphischen Geist und bewegen sich dem Gegenstande nach meist in einer eleganten, farbigen Welt, einer Welt voll liebenswürdigen Stimmungszaubers, in die wir uns gerade vom Graphiker am liebsten führen lassen. Seine Tätigkeit als Leiter der »Schule für graphische Künste« und der lithographischen Klasse des Künstlerinnen-Vereins gibt Heymann ausgedehnte Gelegenheit, der bewussten Pflege des originalgraphischen Gedankens immer mehr Boden zu schaffen. Von den hier mit Reproduktionen vertretenen Künstlern haben *W. Jordan, A. Windisch* und *Jean Nistlé* unter seiner Leitung gearbeitet.

Willy Schwarz, der zweite der beiden genannten Graphiker, lässt unschwer die französische Schule erkennen, die jedoch in seinem Falle kein aufgepfropftes fremdes Element war, sondern seiner Eigenart von vornherein trefflich entgegenkam. Seine Arbeiten verraten einen unbestochenen, hellen Blick für das Tatsächliche, den scharfen Blick des zünftigen Graphikers, dem es weniger auf breite Schilderung, als auf knappe unterstrichene Charakteristik ankommt. Er sieht die Welt im Lichte eines beweglichen, klaren und kühlen Geistes. Unverschleiert von »deutschen« Gemütsnebeln, aber auch ohne jede Nüchternheit teilt er uns das Entzücken mit, welches er über eine charakteristische Bewegung, über den kargen Liniengang eines jugendlichen Frauenkörpers, über irgend eine flüchtig erhaschte Physiognomie empfindet. Von derselben knappen, besonnenen Art ist die Farbigkeit seiner Blätter: hell, gegenwartsfreudig, unproblematisch und graphisch einfach. Wenige Andeutungen ge-



JEAN NISTLÉ—MÜNCHEN. Original-Lithographie: Marabus.



MORITZ HEYMANN—MÜNCHEN. Original-Lithographie: Katzen.

nügen ihm, um das an Farbe hervorzubringen, was notwendig zu dem beabsichtigten Eindruck hinzugehört.

Münchens Graphik ist heute schon mehr als ein Versprechen. Das konnte schon die im Vorjahre veranstaltete Ausstellung »Münchner Graphik« im Kunstsalon *Helbing* dartun, und spätere Ausstellungen werden ohne Zweifel die Lebensfähigkeit und den Fortschritt der graphischen Bewegung erhärten.

WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

UNSERE RED. WETTBEWERBE.

VI. Entwürfe zu Polstermöbel.

I. und II. Preis: Adolf Otto Holub, stud. arch., Wien; III. Preis: Philipp Schäfer-Offenbach a. M.; Lob: Bela Löffler-Budapest, Max Nebendahl-Kiel, Georg Leimer-Mainz, Adam Müller-Mainz, August Schiffer-Prag-Weinberge.

II. Amateur-Photographie.

I. Preis: Gerda Volkhart-Düsseldorf; II. Preis: Th. Schneider-Leipzig; III. Preis: Mimi Borchardt-Kairo; Lob: Bernh. Rehder-Arosa, Carl Wartner-Horst-Basel, Else Keyssner-Berlin, Otto Ehrhardt-Coswig-Dresden, Anna Kühn-Dresden, Th. Schneider-Leipzig, A. Stober-Pforzheim, L. Wilhelm-Trossingen. (Veröffentlichung folgt.)

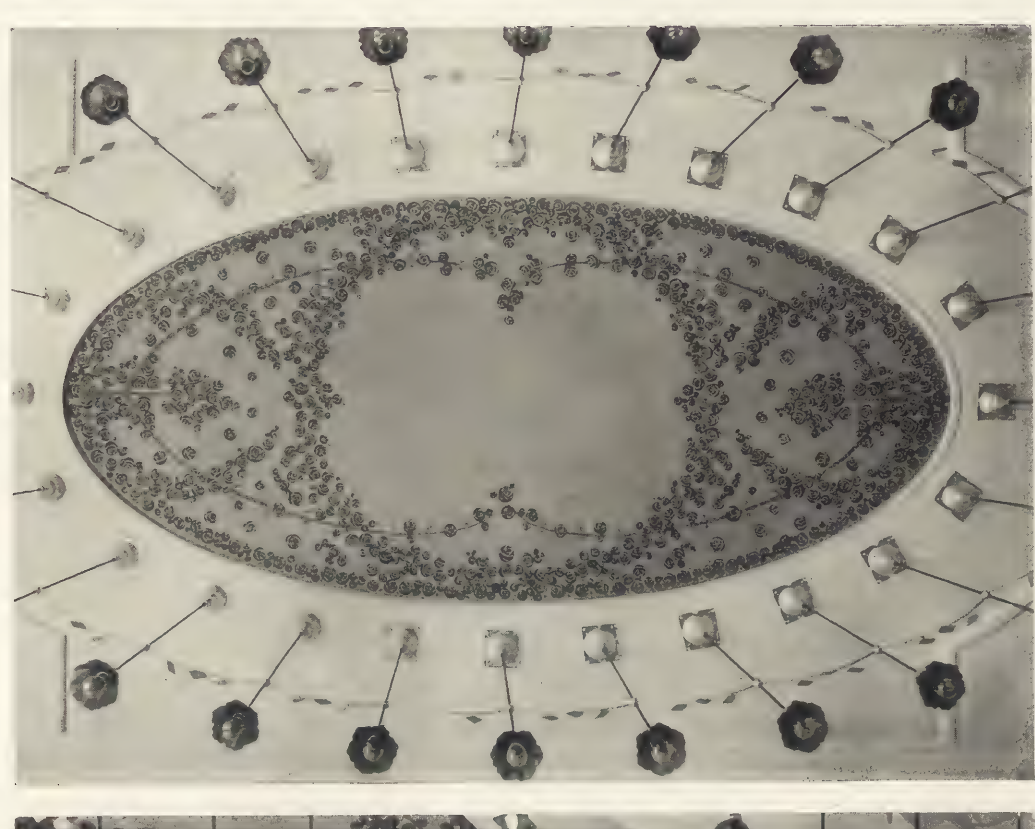
Das neue Wein-Restaurant Trarbach in Berlin.

Eingerichtet von Architekt RICHARD RIEMERSCHMID—München.

Berlin hat nunmehr eine Sehenswürdigkeit mehr, ein Palais grossen Stils, das allgemeines Aufsehen erregende, dieser Tage fertiggestellte Wein-Restaurant Trarbach in der Behrenstrasse. Die innere Ausstattung derselben lag in den Händen Richard Riemerschmids, des bewährten Meisters, dessen starkem Talent hier eine würdige Aufgabe gestellt war. Man darf wohl sagen, Riemerschmid hat alle Erwartungen weit übertroffen. Die Pracht der Säle und die feine Stimmung der kleineren Räume können Worte allein nicht würdig schildern, der neuen Ideen sind zu viele in dem Werke verkörpert um sie alle beschreiben zu können. Es ist uns deshalb eine besondere Genugtuung hier mitteilen zu können, dass in dem gleichzeitig erscheinenden April-Hefte unserer »Zeitschrift für Innen-Dekoration« das fürstliche Werk eine umfassende Veröffentlichung gefunden hat. Zu den vielen ganzseitigen und zweiseitigen Abbildungen (ca. 35) hat Herr Baurat Hans Schliepmann—Berlin den begleitenden Text verfasst. In dieser Publikation ist nichts unbeachtet gelassen; das Äussere und speziell das Innere dieses modernen Zauberschlosses ist in fast allen Details wiedergegeben. Das April-Heft der »Zeitschrift für Innen-Dekoration«, das diese Veröffentlichung enthält, ist einzeln käuflich; Preis Mk. 2.50. — Umstehend geben wir ein Detail der Wand- und Deckendekoration eines der vielen Säle des Hauses wieder und bedauern sehr, dass uns in diesem Hefte nicht mehr Raum zur Verfügung stand. D. R.



R. TREUMANN—MÜNCHEN. Original-Holzschnitt: Katze.





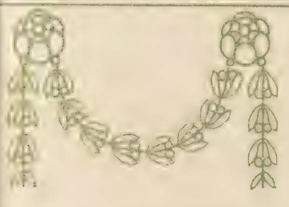
MALER FRITZ ERLER U. RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. DECKEN- UND WAND-DEKORATION.

Aus dem neuen Wein-Restaurant Trarbach in Berlin, Behren-Strasse.

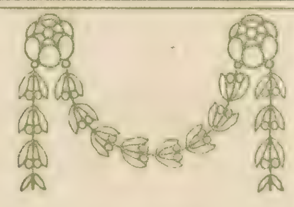
Vogeler-Zierat

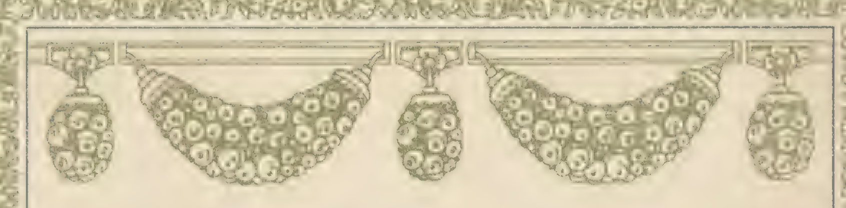
Entwurf und Zeichnung von
Heinrich Vogeler-Worpswede





Initialen, Umrahmungen
Zierat etc. für festliche und
gewerbliche Drucksachen



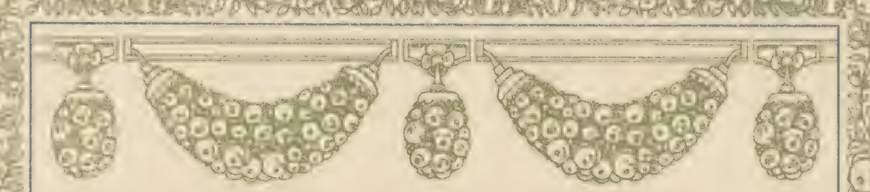


Heinrich Vogeler

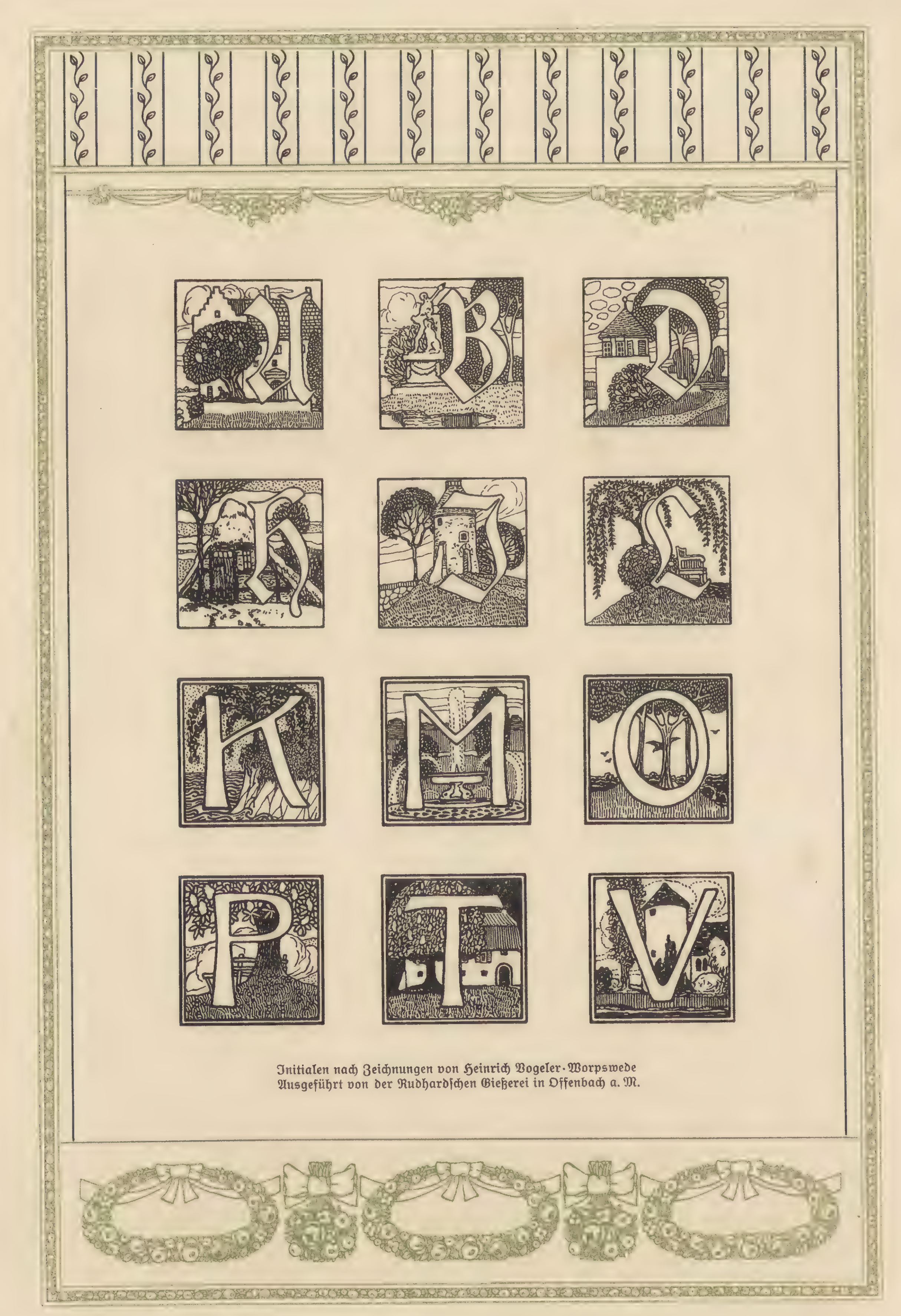
Von Otto Grautoff



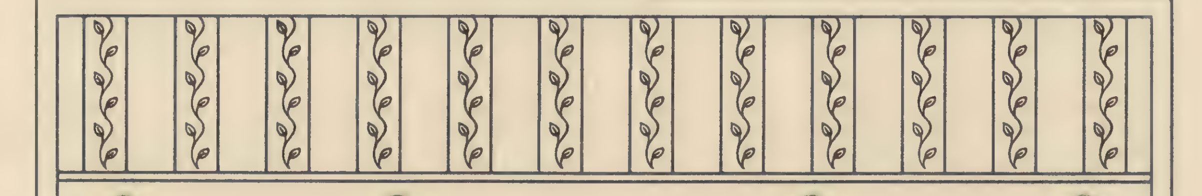
Unter den Worpswedern ist Heinrich Vogeler der Vielseitigste. Ihn hat nicht nur die schwermutsvolle Landschaft mit ihren Strohhütten und Moorkanälen, an denen leise im Winde raschelnde Birken stehen, nach Worpswede gezogen; ihn, den späten Nachfahr der Romantiker trieb es vor allem in eine stille, weltabgeschiedene Einsamkeit, in der er dem lauten Leben des Tages ferne unbehelligt und still sich in seine zarten und duftigen Träume einspinnen konnte. Heinrich Vogeler ist als Bürger einer modernen Großstadt nicht gut denkbar; er würde sich sicher recht unglücklich fühlen, sollte er einmal gezwungen werden sich dauernd in Berlin, Dresden oder München niederzulassen. Er wäre auch nicht das geworden, was er heute ist, wenn er nicht in die Einsamkeit gegangen wäre. Nur in der Einsamkeit konnten sich die zarten, leisen Feinheiten seiner Wesenheit zu voller Blüte entfalten; nur in der Einsamkeit konnten die Knospen seiner Phantasie aufblühen und mit ihrem Duft sein ganzes Wesen erfüllen, sodaß er seinen phantastischen Träumen mit Stift und Pinsel Form und Gestaltung zu geben vermochte. Ein Nachfahr der Romantiker — dieses Wort mag seines Wesens Kern vielleicht am klarsten bezeichnen. Gleicht er nicht schon in seinem Äußeren den schwärmenden Musensöhnen aus der Zeit Eichendorffs? Wie ein Genosse Moritz von Schwinds, Ludwig Richters, Eugen Neureuthers mutet uns Heinrich Vogeler an; und doch ist er wiederum ein Anderer. Er hat in den Schätzen aller Zeiten Anregungen gefunden; er hat gesehen und verstanden, wie die Japaner arbeiten, auf der Fläche mit einfachen Mitteln künstlerisch zu wirken verstehen; er kennt die Renaissance und hat Dürer verehren gelernt. Auch die



Epigonen und Repetitoren jener Zeit, die den alten Wein in neue Schläuche gossen, sind ihm vertraut geworden. Und doch hat er niemals in einem dieser alten Meister sich selbst verloren. Heinrich Vogeler ist sich stets treu geblieben und steht heute als eine fest umrissene, klar und bestimmt gezeichnete Persönlichkeit vor unseren Augen. Ein Lyriker ist er unter den Malern und Zeichnern. Weltferne, märchenhafte Glückseligkeit und weihevolle, zarte, deutsche Innigkeit künden die Werke seiner Hand. Es giebt wohl in der Gegenwart kaum einen zweiten deutschen Zeichner, welcher wie Heinrich Vogeler so wenig von dem literarischen Geist unserer Zeit ergriffen worden ist. Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke" hat Vogeler illustriert; es sind feine, zartsinnige Blätter von einer duftenden Schönheit. Von der tiefen Symbolik aber, welche in diesem großen Drama zwischen den Worten, die gesprochen werden, sich auftut, spüren wir in Vogelers Zeichnungen keinen Hauch. Sein Kindersinn hat nur das Märchen in sich aufgenommen und es in lieblichen, schwermütigen Zeichnungen wiedererzählt. Wundervolle Schwarz-Weiß-Arbeiten schuf der Künstler für die Insel; ein eigenartiges Kunstwerk ist auch sein im Verlage der Insel erschienenes Gedichtbuch „Dir". Die Gedichte sind in der grazilen Niederschrift des Künstlers faksimiliert; in den Umrahmungen, die sich harmonisch dem dünnen und steifen Biedermeierstil der Schrift anpassen, steht der Künstler schon auf einer glanzvollen Höhe. Mit wenigen Mitteln weiß er in seinen Schwarz-Weiß-Zeichnungen leuchtend farbige Wirkungen und lebhaft spielende Modulationen hervorzuzaubern. Der Inselverlag bedachte den Worpsweder Romantiker überreichlich mit Aufträgen; seit dem Eingehen der Insel hat er seine Talente wieder mehr auf anderen Gebieten spielen lassen. In Bremen hat Vogeler die Inneneinrichtung eines Kaffeehauses besorgt; von Berlin und Dresden traten Aufträge für Möbel an ihn heran. Er lieferte auch Entwürfe für die Scherrebeker

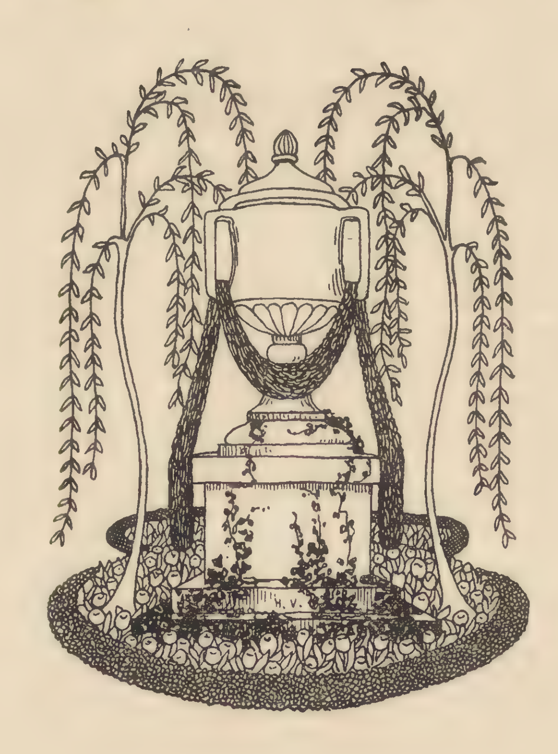


Initialen nach Zeichnungen von Heinrich Vogeler-Worpswede
Ausgeführt von der Rudhardschen Gießerei in Offenbach a. M.

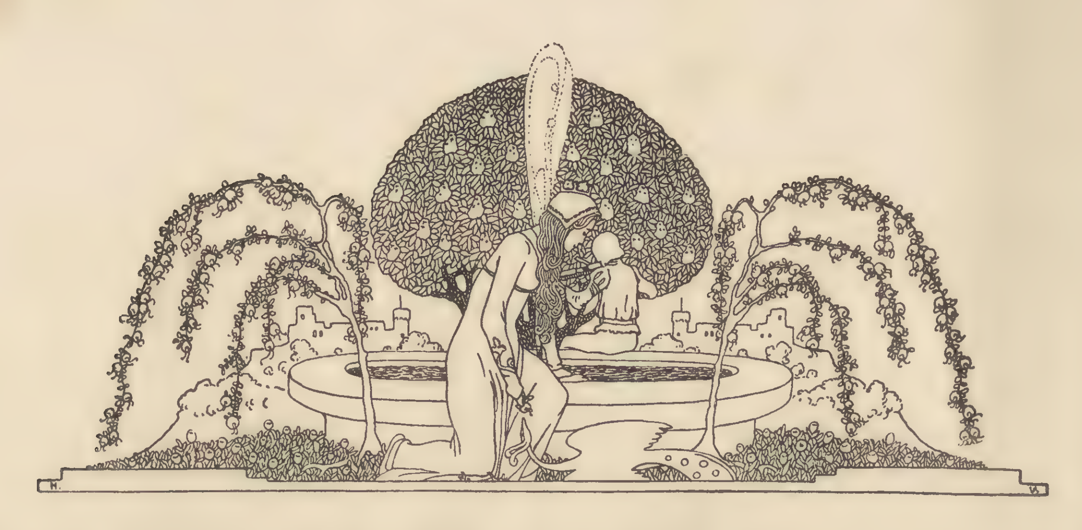


Dresden
9. Mai 1905

Schiller-Feier



Zur Erinnerung an die hundertste Wiederkehr des Todestages unseres großen Dichters und zu Ehren seiner unvergänglichen Kunst



Teppiche und für Stickerei, die nach seinen Angaben in eigenartigen Techniken ausgeführt wurden.*)

Im letzten Jahre hat er sich wiederum auf dem Gebiete der Buchkunst betätigt. Die rührige Rudhardsche Gießerei in Offenbach beauftragte den Künstler, für ihre Offizin eine Reihe von Vignetten, Zierleisten und Reklamezierat zu entwerfen. Mit diesem neuen Werk, das berufen erscheint die Reklame, Empfehlungs- und Anzeigen-Ausstattung auf ein höheres Niveau zu heben, tritt sie jetzt vor die Öffentlichkeit. Vogeler-Zierat heißt das achtzig Seiten starke Heft, aus dem wir in der vorliegenden Nummer eine Reihe von Abbildungen bringen. Es sind köstliche Zeichnungen, zierlich und fein im Strich und wundervoll in der Erfindung. Die Rose ist eines der Lieblingsmotive von Heinrich Vogeler; öfter streut er über ein ganzes Blatt blühende Rosen und schneidet nur in der Mitte ein Feld für die Schrift aus, die sich dann plastisch heraushebt. Von entzückendem Liebreiz ist ein kleines Mädchen, das vor sich hin einen schweren Kranz blühender Blumen hält. Trotzdem diese Vignette, die sich ganz vorzüglich für Glückwunschkarten eignet, nur in Schwarz-Weiß gezeichnet ist, wirkt sie doch lebhaft farbig. Für die gleichen Zwecke passen vortrefflich leicht gebundene Kränze mit Schleifen und Blumen-Buketts, die durch Schleifen verbunden sind. Für eine Speisekarte ziemt sich ein Weinglas, um das wiederum ein dichtgeflochtener Kranz gelegt ist. Blumenkörbe, Früchtekörbe und Urnen, um welche sich Girlanden schlingen, lassen sich für andere Zwecke vortrefflich verwenden. Auch für Tanzkarten sind ganz reizende Zierstücke da: Ein tanzendes Mädchen, das im Tanze eine Girlande schwingt, weiter ein tanzendes Paar und die Begegnung eines Biedermeier-Paares. Aber nicht bloß für Familienfeste bietet dieses Heft hübschen Zierat; auch für Geschäfts-Anzeigen jeder Art finden sich genug Motive. Es ist immer noch eine Seltenheit, daß sich ein deutsches Geschäftshaus Empfehlungs-Karten nach Entwürfen von Künstlern herstellen läßt; gar oft hält die Geschäftsleute von der Ausführung derartiger Ideen wohl der Preis ab. Hier wird ihnen nun aber ein wirklich künstlerisch vorzügliches Material zu sehr geringen Preisen geboten, sodaß man nach



*) Umfangreiche Publikationen über Heinrich Vogeler brachte die „Deutsche Kunst und Dekoration“ in den Aprilheften 1899 und 1902.







dem Erscheinen dieses prächtigen Vogeler-Zierats einen bedeutenden Aufschwung in der Reklamekleinkunst erhoffen darf. Es wird den Interessenten auch so leicht wie möglich gemacht zu begreifen, wie dieser Zierat anzuwenden ist; denn dieses Album enthält einige Dutzend Beispiele, die sehr geschickt und mit Verständnis zusammengestellt sind. Viele, die bis dahin nur die nüchterne Schrift für Empfehlungs-Karten und Familien-Anzeigen für das stilvollste und korrekteste hielten, werden durch diese Beispiele mit Vogeler-Zierat rasch bekehrt werden. Auch lassen sich für die Ausstattung von Büchern aus diesem Hefte schnell und billig eine Reihe von Vignetten und Zierleisten zusammenstellen; die duftigen landschaftlichen Vignetten und Zierleisten sind für diesen Zweck wohl am besten geeignet. Die Serie von Schwabacher- und Antiqua-Initialen beweisen, daß Vogeler sich in das Formenstudium der Buchstaben sehr vertieft hat, ganz im Gegensatz zu seinen Initialen in der Insel und den Schriftproben, die Vogeler uns vor drei Jahren in Rudolf v. Larischs Beispielen künstlerischer Schrift bot, welche bei aller Originalität der Erfindung doch recht unorganisch und willkürlich gebaut erschienen. Vogelers Initialen lassen an Klarheit und Schönheit nichts zu wünschen übrig; sie stehen alle vor einem duftigen landschaftlichen Hintergrund und erinnern stilistisch lebhaft an die Art des Jaques Kerver, welcher weiße Buchstabenbilder auf schwarzes Blattwerk und schraffierten Grund setzte. Man sieht diesen schön gebauten und klar wirkenden Initialen an, daß Vogeler in der letzten Zeit den Initial-Schmuck früherer Zeiten mit Verständnis studiert hat; es spricht aus diesen Initialen die Kenntnis der Aldine und der Initialen des großen Renaissancemeisters Geoffroy Tory. Diese Initialen Heinrich Vogelers werden sich Eingang verschaffen in die neue deutsche Druckkunst; kraft ihrer schlichten und klaren Schönheit werden sie schnell Freunde sich erobern; sie wecken aber auch neue Hoffnungen: vielleicht wird uns Heinrich Vogeler noch einmal mit einer neuen deutschen Schrift überraschen, nachdem seine neuen Initial-Entwürfe so schön gelungen sind. Das Beste könnte man von einem so deutsch empfindenden Künstler auf diesem Gebiet erwarten.



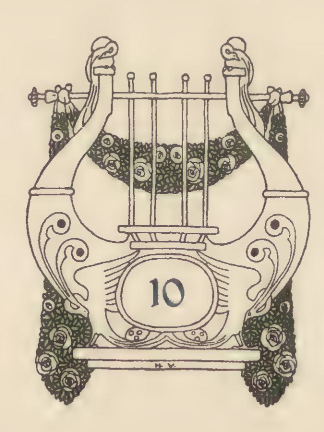


Freie Vereinigung für Deutsche Bühnenkunst

Am 26. Oktober 1906 abends 7 Uhr: Fünfte dramatische Aufführung unter Teilnahme erster Bühnenkünstler

Die größte Sünde

Drama in drei Akten von Otto Ernst



Unser Gesangverein begeht am 2. November im Saalbau sein zehntes Stiftungsfest, zu dem wir Sie höflichst einladen. Der Verein hat sich der Pflege des Volksliedes geweiht und wird auch dieses Fest dem Volksliede widmen.

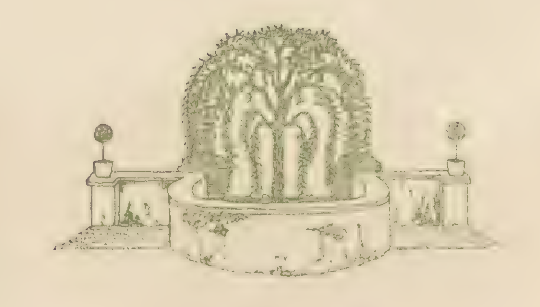
Gesangverein Lyra

Seitdem die Mutter heimgegangen

Von Emil Claar



Seitdem die Mutter heimgegangen
und friedlich ruht
von allem Sorgen, allem Bangen,
in Grabeshut,
ist mir, als müßt ich flüsternd bitten:
O Welt sei still,
da Mutter, die so viel gelitten,
doch schlafen will.





MAX KLINGER: MODELL ZUM RICHARD WAGNER-DENKMAL FÜR LEIPZIG. PHOTO: PERSCHEID—LEIPZIG.



AUF BESONDEREN WUNSCH DES KÜNSTLERS BEMERKEN WIR, DASS AM MODELL DER KOPF NOCH NICHT AUSGEFÜHRT IST. UM DIE ERST-PUBLIKATION NOCH IN DIESEM HEFTE ZU ERMÖGLICHEN, MUSSTEN WIR, DA DAS MAIHEFT BEREITS ABGESCHLOSSEN WAR, DEN ERLÄUTERNDEN TEXT FÜR DAS NÄCHSTE HEFT ZURÜCKSTELLEN.



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN.

Entwurf zu einem herrschaftlichen Wohnhaus. (Im Wettbewerb W. Girardet—Essen angekauft.)

ARCHITEKT OTTO SCHNARTZ.

Raumgestaltung, Raumverteilung ist die Seele des Baugedankens. Durch den Zweck wird das Bauwerk zugleich gerechtfertigt und eingeschränkt, geadelt und gebunden. Und so fügt sich Stein zu Stein, die Mauern wachsen und ziehen sich das Dachgebälk als Schutz und Krönung über das Haupt. Tief innen liegt des Hauses Herz: die Diele. Und von ihr aus spreiten sich die Räume in allen Richtungen und suchen das Licht. Die Fenster wieder suchen die umgebende Natur und brechen überall da durch die Mauer, wo Strasse oder Landschaft am schönsten hereinblicken können. Treppen wandeln von der Diele aus empor, und das Spiel wiederholt sich, bis jedes Bedürfnis des Menschen in lichten freundlichen Kammern behaust ist, ein Bild des menschlichen Lebens in Räumen und ein getreues Dokument seiner jeweiligen Kultur.

Zunächst existiert das Haus als Idee im Geiste des Erbauers. In dem Augenblicke aber, wo es in die Erscheinung tritt, wird es gezwungen, eine feste, bestimmte Form anzunehmen; und da alles menschliche Gestalten Kunst genannt wird, redet man mit Fug und Recht auch von der Architektur als einer Kunst. Jedes Bauwerk ist daher ein künstlerischer Akt, weil es schafft und gestaltet, wo vorher die freie Luft ungehindert über offenes Feld strich.

Nun heisst es, in der äusseren Erscheinung des Baues ausdrücken, welches Leben hinter den Mauern sein Spiel treibt. Es heisst akzentuieren, steigern und betonen, es heisst Farbe bekennen und klar zum Ausdruck zu bringen, wes Geistes Kind der Architekt und sein Werk sein mögen. Und nicht nur das. An jeden Schaffenden, also auch an den Architekten, tritt die grosse Gläubigerin, die Kultur, heran und verlangt von ihm den Ausdruck seiner speziellen Auffassung der Zeit. Sie verlangt von ihm sein persönliches Wort zu ihren Kämpfen und Bestrebungen; er soll den Mikroskosmos von Räumen, der hinter diesen Mauern lebendig ist, sublimieren und zugleich der Menschheit dienen, indem er wichtigen, aktuellen Gedanken grossbewegte Formen gibt und durch diese Aussprache klärend und fördernd an der allen gemeinsamen Kulturarbeit teilnimmt.

Diese ästhetische Forderung findet man häufig in die Wendung eingekleidet, dass das Bauwerk nicht nur zweckentsprechend, sondern auch »schön« zu sein habe. Aber es gibt keine missverständlichere Formulierung



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. Entwurf zu einem herrschaftlichen Wohnhaus. (Im Wettbewerb W. Girardet—Essen angekauft.)

des an sich guten Gedankens als gerade diese. Denn sie stellt das Praktische und Ästhetische als gesonderte Teile neben einander, sie sagt kein Wort über ihre innige Identität, sie verleitet zu unwahrer und unorganischer Dekoration, und nur sie ist schuld an jenen Tausenden von Fassaden, die als triste »schöne« Schürzen über dem Rohbau hängen und von seinem Leben, seiner wahren Gliederung nicht das Mindeste verkünden Dafür streuen sie aber Lügen der schlimmsten Art mit der Stentorstimme des Hausteins oder dem schwächlichen Gelispel des Putzbaues über den Markt. Oft mögen sich diese steinernen Hochstapler auf die etymologische Weisheit berufen, dass »schön« von »scheinen« kommt, dass das Wort »schön« den Dualismus von Schein und Wesen schon in sich birgt. Setzt man aber anstatt scheinen »erscheinen«, so ist die wahre Einheit der praktischen und ästhetischen Forderung wieder hergestellt, und schön ist dann nur das Bauwerk, das wirklich als die »Erscheinung« seiner Idee (das Phainomenon seines Noumenons) gelten kann.

Hoch über allen Anforderungen eines rückständigen Schönheits-Sinnes steht die *Wahrheit,* diese Seele jeder Kunst, dieses grosse regulative Prinzip alles menschlichen Gestaltens. Die Wahrheit ist die Mutter aller Reformationen und die Grundlage jeden Fortschrittes, die allein den Menschen niemals im Stiche lässt. Und zur Wahrheit sehen wir die Baukunst unserer Tage nun wieder durchbrechen, voller Begierde, zu ihren Füssen ästhetische Resignation zu lernen, die längst als der erste Schritt zu kraftvollen neuen Formen, zu kühnerem Gestalten der Zukunft erkannt ist.

Otto Schnartz gehört zu den Männern, in denen dieser gesunde, rücksichtslose Wahrheitstrieb machtvoll in die Erscheinung tritt. Was in vielen Geistern als Sehnsucht vorhanden war, was Männer wie Theodor Fischer zuerst der Welt zu zeigen gewagt haben: die heilige Strenge der Gesamterscheinung, die ästhetische Enthaltsamkeit, die rücksichtslose Wahrheit der Konstruktion, all das wirkt bestimmend auf seine Bauten ein und gibt ihnen ihr charakteristisches Gepräge. Schnartz verzichtet darauf, alle ästhetischen Forderungen, die reiche und



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN.

Entwurf zu einem herrschaftlichen Wohnhaus.
(Im Wettbewerb W. Girardet—Essen angekauft.)

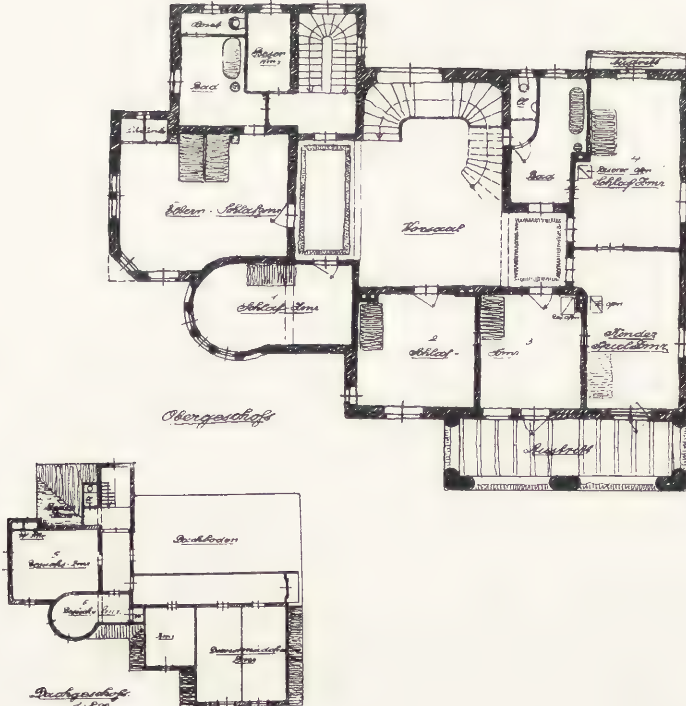
reife Zeiten an ihre Baukunst gestellt haben, schon jetzt zu erfüllen. Seine Bauten qualifizieren sich als vorzügliche technische Lösungen, die dem Fachmann und dem Bewohner aufrichtige Zustimmung abgewinnen müssen; er hat sie darüber hinaus in die echteste architektonische Schönheit eingekleidet, eine Schönheit, die sich nicht leichtherzig in dekorativem Detail und lustigen Fassadengliederungen ergeht, sondern nur wortlos in den grossen Formen des Ganzen lebt. Spätere mögen sich nun an seine Pfeiler, seine Giebelumrahmungen, seine Portale und Fenster heranmachen, um auch hier zu steigern, zu unterstreichen und, wenn es der Geist der Zeit erlaubt, sogar zu spielen. Sie werden die Grundlagen ihrer Arbeit in reinster Herausbildung vorfinden und sich nicht mehr mit dem Elementaren herumschlagen müssen. Vor den typischen Lügen der heutigen After-Baukunst werden sie mühelos bewahrt bleiben. Alle gute Architektur der Zukunft wird auf der anspruchslosen, strengen Arbeit der heutigen »Puristen« beruhen.

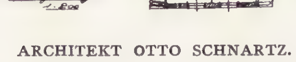
Was ich unter der wortlosen architektonischen Schönheit der Bauten von Otto Schnartz verstehe, geht sehr klar aus seinem *Wohnhaus-Entwurf* zu dem Wettbewerb Girardet hervor.

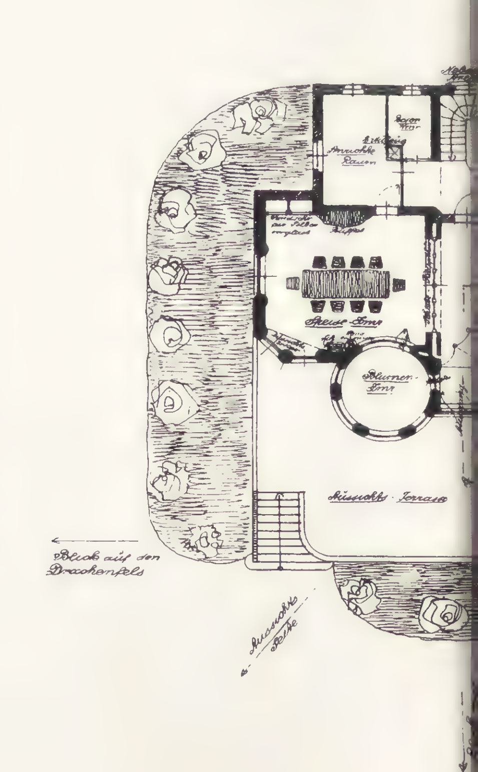
Obschon dieses Haus streng von innen heraus entwickelt ist, zeigt der Grundriss eine sehr reiche Gliederung, und das Gebäude würde deswegen einen lebhaften, malerischen Anblick mit vielfachen Überschneidungen darbieten. Während die nordöstliche und südöstliche Seite, die landschaftlich wenig Anziehendes boten, ganz ruhig geblieben sind, entwickelt sich die Aussichtsseite, dem romantischen Drachenfels zugekehrt, in vierfacher Staffelung, dem Wanderer auf der Landstrasse eine reiche Silhouette und grosse Abwechslung in belichteten und beschatteten Flächen zeigend. Diese Staffelung diene als Beweis dafür, wie ein architektonisch fein empfindender Kopf mit einem einzigen Mittel eine ganze Reihe von Wirkungen zu erreichen vermag. Zum ersten gewinnt auf diese Weise die Landschaft zu sämtlichen Herrschaftsräumen freien Zutritt (sogar in die Diele, das Herz des Hauses, findet sie abgesehen von der Terrassentüre durch das innere Fenster des runden Blumenzimmers



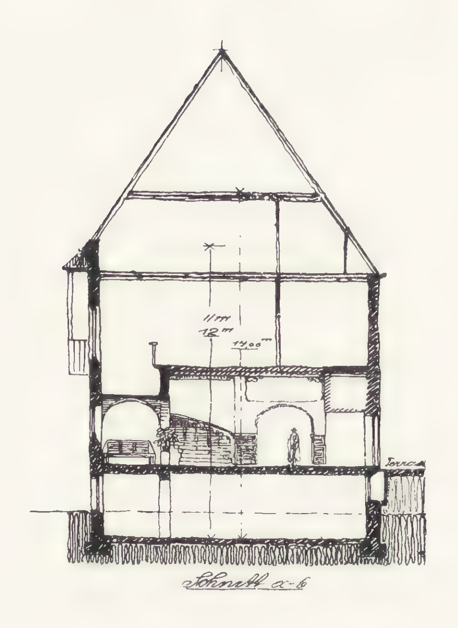
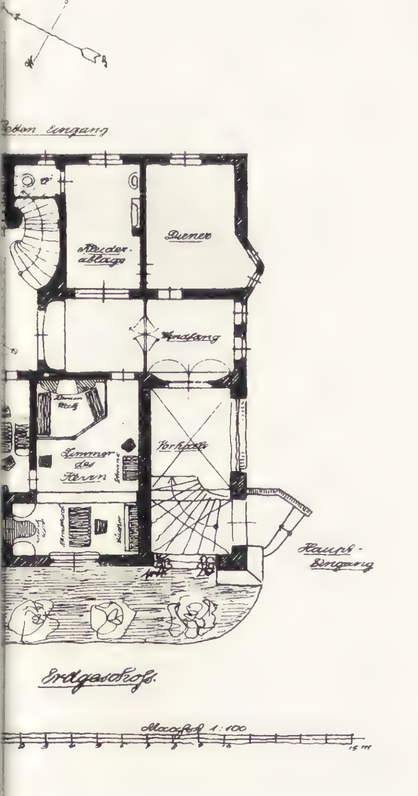
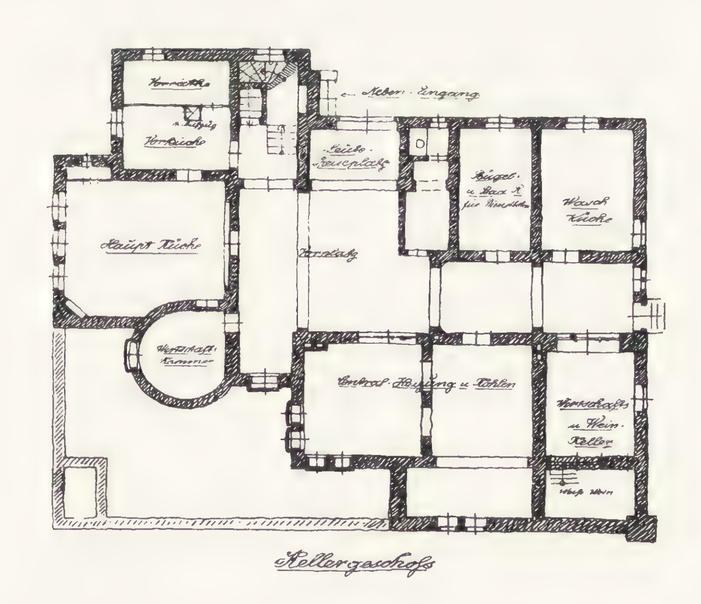








ARCHITEKT OTTO SCHNARTZ.

ENTWURF ZU EINEM HERRSCHAFTLICHEN WOHNHAUS.
IM WETTBEWERB W. GIRARDET—ESSEN ANGEKAUFT.



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. Entwurf zu einem Wärterhäuschen vorstehender Villa.

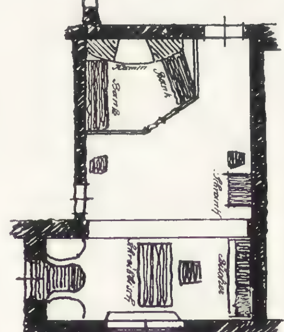
Eingang). Zum zweiten erzielt Schnartz damit die gefälligste Gliederung in der äusseren Erscheinung des Hauses. Jede der beiden Winkelseiten der Staffelung, die je viermal wiederkehren, bildet fast eine Front für sich, die mit einer reichen Fensterzahl besetzt ist. Ausserdem erscheint dadurch die Aussichts-Terrasse von den Wohnräumen gleichsam umhegt; sie ist von den verschiedensten Zimmern aus erreichbar und gegen Wind und Sonne von Nordosten und Südosten her geschützt. Als besonders reizvolles Motiv qualifiziert sich die Wiederholung des südwestlichen Giebels, dessen Verdoppelung zur Lebendigkeit des ganzen Bildes nicht wenig beiträgt. Zum dritten wird durch die Staffelung die so wünschenswerte Belebung der Innenräume in architektonisch einwandfreier Weise ohne Zwang erzielt, wie aus der perspektivischen Ansicht der Diele und des Speisezimmers zur Evidenz hervorgeht. Alle drei Wirkungen sind zweifelsohne ästhetischer Art, aber nicht durch unorganische Dekoration, sondern durch feinste architektonische Gestaltungkraft hervorgebracht. Ebenso wirkt die runde Linie des Turmes nach Innen und Aussen belebend. Aussen unterbricht sein fröhlicher Fensterkranz und sein runder Helm die eintönige Dachfläche, innen bringen seine geschwungenen Linien die Wände einer ganzen Reihe von Zimmern (Blumen-Zimmer, Speise-Zimmer, Schlaf-Zimmer der Eltern und Kinder, Besuchs-Zimmer) in gefällige Bewegung.

Das nenne ich echte moderne Schönheit, die sich ungerufen der technischen Lösung zur Seite stellt. Eine Schönheit, die dem ernsten Geiste der Gegenwart trefflich entspricht und bedeutungsvoll in eine noch reichere Zukunft weist. Betrachtet man übrigens diese ästhetischen Mittel von Schnartz genauer, so stellt sich heraus, dass er an die besten Traditionen uralter deutscher Baukunst anknüpft. Denn denselben Mitteln verdankt der romanische Stil seine vorzüglichsten Wirkungen. Die reiche malerische Silhouette seiner Bauten, die zu seinen grössten Vorzügen gerechnet wird, geht aus rein architektonischen Mitteln hervor, unter denen besonders die Vierungs- und Flankentürme eine grosse Rolle spielen.

Der Wohnhaus-Entwurf Girardet, der bei der Konkurrenz angekauft wurde, kann so ziemlich als freiestes, uneingeschränktes Dokument von Schnartz' Zielen und Bestrebungen gelten. Reicher an Schranken war die Aufgabe der Bebauung des Ruffini-Arsenals in München, für welches die gleichfalls abgebildete »Geschäfts- und Wohnhäuser-Gruppe« bestimmt war. Hier befand sich der Architekt nicht in Gottes freier Natur, sondern im Herzen einer alten, historisch-gewordenen Stadt. Sein künftiges Werk wäre von steinernen Zeugen einer längst vergangenen Zeit umringt gewesen, und diese Überlegung hat in mannigfacher Weise modifizierend auf den Entwurf eingewirkt. »Anpassen, nicht nachahmen«, lautet ein Satz von Schnartz' Wahlspruch, und so war es ihm kein Opfer, wenn er hier in maßvoller Weise auf die Eigentümlichkeiten



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. Entwurf zu einem Herrenzimmer.
(Im Wettbewerb W. Girardet—Essen angekauft.)

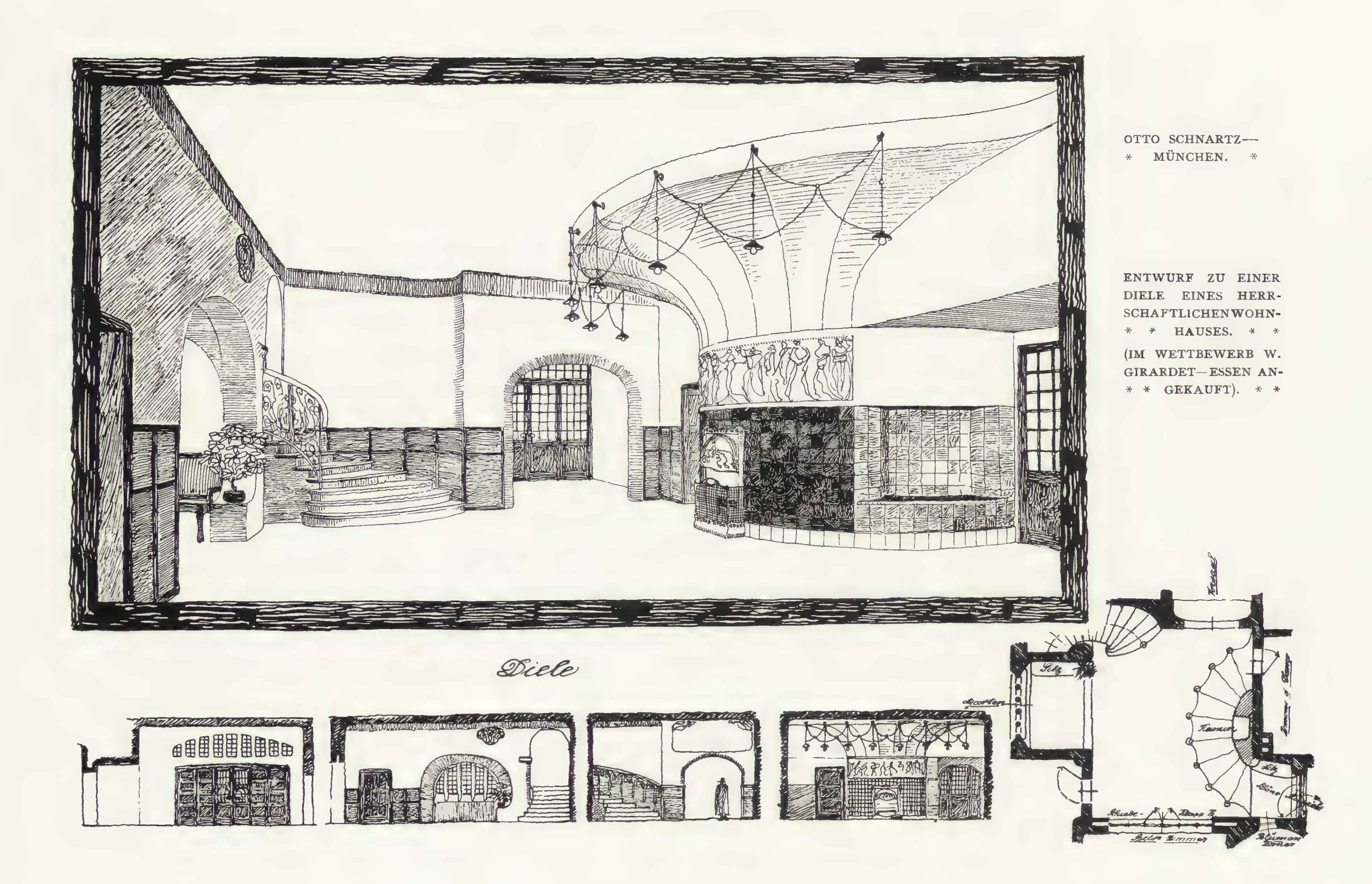


der Altmünchner Bauart einging. Und dies um so mehr, als er bei der bürgerlichen Einfachheit dieser Umgebung seinen eigenen Prinzipien durchaus keine Gewalt anzutun brauchte. Einfach und anspruchslos, dabei höchst überzeugend, sind diese Häuser denn auch geworden, den maßgebenden Faktoren vielleicht zu einfach. Denn die Seidlschen Häuser, die nun wirklich jenes Grundstück schmücken, haben ohne Zweifel grosse architektonische Vorzüge, wimmeln aber von faden, entstellenden Flachreliefs und Malereien, die ich persönlich lieber an einer Majolikalampe alter Observanz als an einem Hause sehen möchte. Die Fassaden von Otto Schnartz weisen eine ganze Reihe guter baulicher Einfälle auf, die so klar aus der Abbildung hervorgehen, dass ich mir eine eingehende Besprechung derselben erlasse. — Nicht ohne ein leises Bedauern wird mancher Bayer den Schnartzschen Entwurf des Neuen *Verkehrs-Ministeriums* betrachten können, der — fast möchte ich sagen: natürlich — nicht ausgeführt werden wird. Statt dessen wird sich auf dem prächtigen Bauplatze wieder einmal ein Renaissance-Bau erheben, der dem Studium des Erbauers ein gutes, seinem und des Auftraggebers Wahrheit-Instinkt aber ein sehr schlechtes Zeugnis ausstellen und aufbewahren wird. Die äussere Erscheinung des Schnartzschen Entwurfes leistet wohl alles, was man von einem modernen Staatsbau verlangen kann. Der Eindruck des reichgegliederten Gebäudes ist ebenso imponierend wie geschlossen, der Bedeutung des dort beheimateten Verwaltungszweiges wie der Machtstellung des Staates vollkommen angemessen. Es kann daher nur bedauert werden, dass staatlicherseits abermals die Gelegenheit versäumt würde, einen berufenen Vertreter der modernen Baukunst vor eine monumentale, repräsentative Aufgabe zustellen. Wieder einmal ging eine treffliche Gelegenheit zur Instruktion vorüber, zur In-



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN.

ENTWURF ZU EINEM SPEISEZIMMER EINES HERRSCHAFTS-HAUSES.
(IM WETTBEWERB W. GIRARDET—ESSEN ANGEKAUFT.)



OTTO SCHNARTZ—
* MÜNCHEN. *

ENTWURF ZU EINER DIELE EINES HERRSCHAFTLICHENWOHNHAUSES. * *
(IM WETTBEWERB W. GIRARDET—ESSEN ANGEKAUFT). * *

struktion des modernen Architekten wie des Volkes, das bis in die gebildeten Kreise hinein oft eine sehr schädliche Anhänglichkeit an längst vermoderte »Stile« (will sagen: Dekorations-Manieren und architektonische Posen) bekundet. Aber eine Kopie erscheint den leitenden Kreisen offenbar immer noch als das »kleinere Übel«.

Über die *Krematorien* lässt sich kaum etwas sagen, als dass sie durchgehends die nämlichen Vorzüge aller Schnartzschen Bauten aufweisen: Einfachheit, Wahrheit, Schlagfertigkeit der architektonischen Erfindung. Der Entwurf für ein *Amtsgericht* in Rothenburg veranschaulicht als zweites Beispiel, was Schnartz unter »Anpassen« versteht, nämlich nicht Kopierung alter Motive, sondern Erfassung des Wesentlichen im Geiste der Umgebung und Einstimmung in seinen allgemeinen Grundton. Schroffe, unhistorische Gegenüberstellung von Altem und Neuem kann man Schnartz bei aller Prinzipientreue wohl kaum zum Vorwurfe machen. Im Gegenteil, manchmal scheint er mir in diesem löblichen, bescheidenen Anpassungsstreben sogar zu weit gegangen zu sein. Gerade das erwähnte Amtsgericht hat schier allzu behagliche, plauderhafte Formen angenommen, die mit der Bestimmung des Gebäudes in einigem Widerspruch stehen. Und das Portal der *Dorfkirche* weist gar deutlich erkennbare Hochrenaissance-Motive auf, die unbeschadet des Anpassungsprinzipes wohl besser vermieden worden wären. Ganz und gar frei von Einwirkungen vergangener Zeit erscheinen dagegen die *Schulhaus-Entwürfe,* deren Eindruck bei allem spielenden Reichtum baulicher Gestaltung von einer keuschen, stolzen Simplizität bestimmt wird. Auch in den abgebildeten *Beleuchtungskörpern* bleibt Schnartz seinem Prinzip »Gestalten, nicht verzieren« vollkommen treu.



O. SCHNARTZ—MÜNCHEN. Entwurf »Zwei-Familienhaus«.



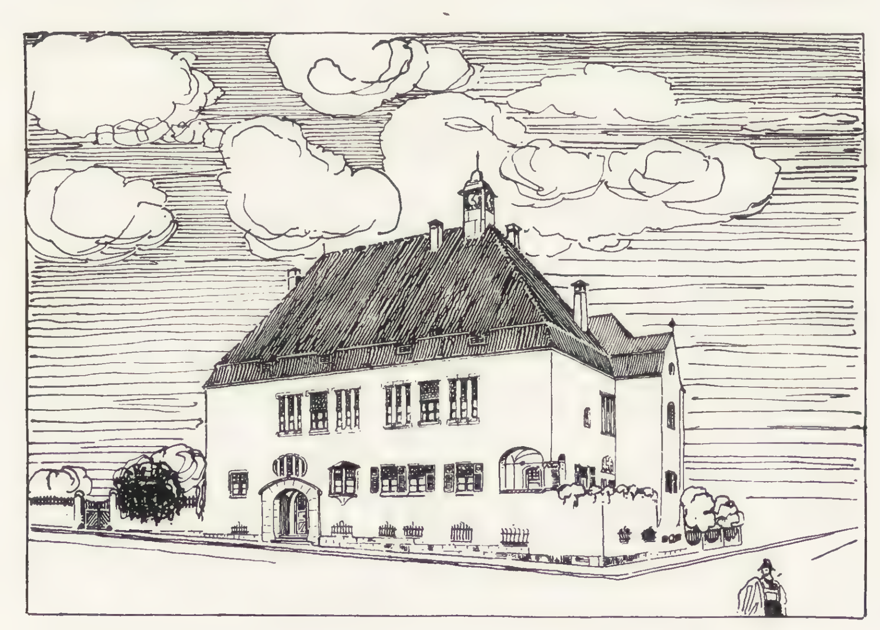
O. SCHNARTZ—MÜNCHEN. Entwurf »Vorstadthaus«.

Otto Schnartz ist ein Mann der Praxis und der Werkstatt. Einseitige Prinzipienreiterei liegt ihm so ferne wie chaotischer, undisziplinierter Eklektizismus. Die Baukunst ist ihm keine »erstarrte Musik«, wie Schelling und andere sagten, sondern in erster Linie eine Dienerin menschlicher Bedürfnisse, die nur durch Resignation und bescheidene Tüchtigkeit dem unwahren Ästhetizismus des Epigonentums entrissen werden kann.

Schnartz war jahrelang als Leiter der Architektur-Abteilung bei einer der grössten sächsischen Baufirmen tätig. Ich führe zum Schlusse noch kurz die hauptsächlichsten seiner ausgeführten Bauten an: das Offiziers-Kasino des 11. Gren.-Regiments in Breslau, das Offiziers-Damenstift Charlottenheim in Krummhübel, Wohnhaus Kori in Lichterfelde, Kinder-Heilstätte von Hofrat Schmitt in Reichenhall. — WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.



VOLKSSCHUL-GEBÄUDE.



SCHUL- UND WOHNHAUS FÜR EIN LANDSTÄDTCHEN.



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. SCHUL-GEBÄUDE.





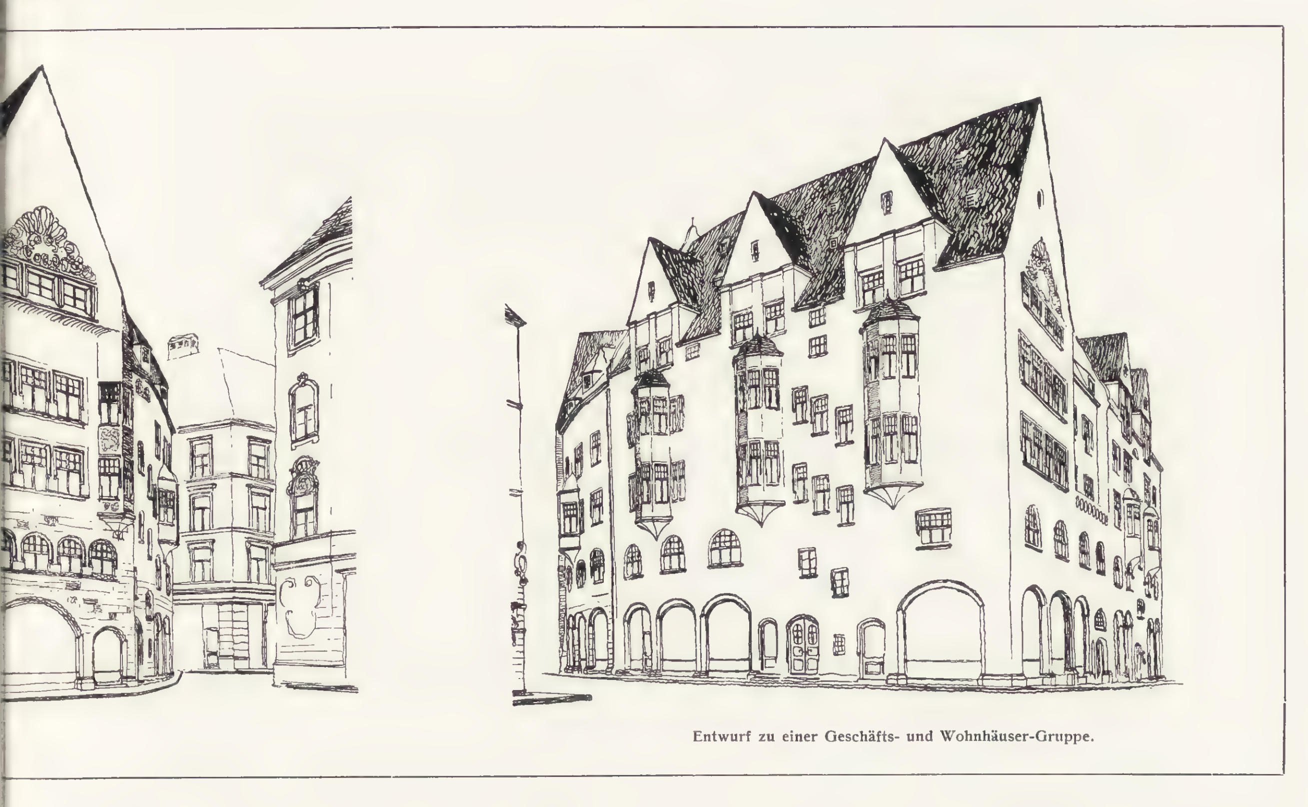
Architekt Otto Schnartz—München.

Kunstgewerbliche Erziehung.

Der vor kurzem veröffentlichte Erlass des Handelsministers, durch den die werkstätt liche Erziehung der Handwerker und Kunsthandwerker für die preussischen Fachschulen eingeführt wurde, bedeutet eine so wesentliche Förderung des gewerblichen Erziehungswesens, dass er nur mit grosser Freude begrüsst werden kann. — Die Bedeutung des Erlasses, der als erste Frucht der Berufung des Regierungsrates *Herm. Muthesius* in das Ministerium angesehen werden darf, beruht nicht nur auf der Schliessung einer empfindlichen Lücke im Unterrichtsplan der Fachschulen, sondern auch in der Hebung der Handwerkskunst, in dem Moment, wo unsere steigende Lebenshaltung und Kultur die Nachfrage nach handwerklichen Kunst-Erzeugnissen zu steigern im Begriffe ist. — Der *Erlass* betont als wesentlichstes Moment:

»Der Unterricht in Lehrwerkstätten wird das Mittel an die Hand geben, dem Schüler die notwendigen Beziehungen zwischen Werkstoff und Form nachdrücklich zum Bewusstsein zu bringen und ihn dazu erziehen, seinen Entwurf sachlicher, wirtschaftlicher und zweckmäßiger zu entwickeln. Durch die Beschäftigung mit dem Material wird ferner im Schüler die auf Abwege führende Vorstellung beseitigt werden, als ob die Herstellung äusserlich gefälliger Zeichnungen ein erstrebenswertes Ziel wäre, ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Material und seiner Eigenart gehörig Rechnung tragen. Auch rein künstlerisch wird die Werkstätte nur wertvolle Anregungen vermitteln können, die sich statt auf äusserlich übermittelte Formen, auf die durch eigene Tätigkeit gewonnene Einsicht in die Gestaltungs-Möglichkeiten des Materials gründen. — Die Angliederung von Werkstatt-Unterricht wird endlich dazu beitragen, die bisher öfter gerügte einseitige Ausbildung von Kunstgewerbe-Zeichnern, welche das Material nicht kennen und der handwerksmäßigen Tätigkeit entfremdet sind, einzuschränken und auf diesem Wege auch auf Förderung des Handwerks hinwirken.«

Unzweifelhaft wird durch den Werkstatts-Unterricht die rein zeichnerische Ausbildung in wohltätiger Weise zu Gunsten der Ausbildung materialgemäßer Werkformen eingeschränkt werden. — Wird auf diese Weise Fürsorge für die *Handwerkskunst* getroffen, so werden zugleich Gedanken rege, in wie weit hierdurch die seit den Ausstellungen des Jahres 1897 zu Tage



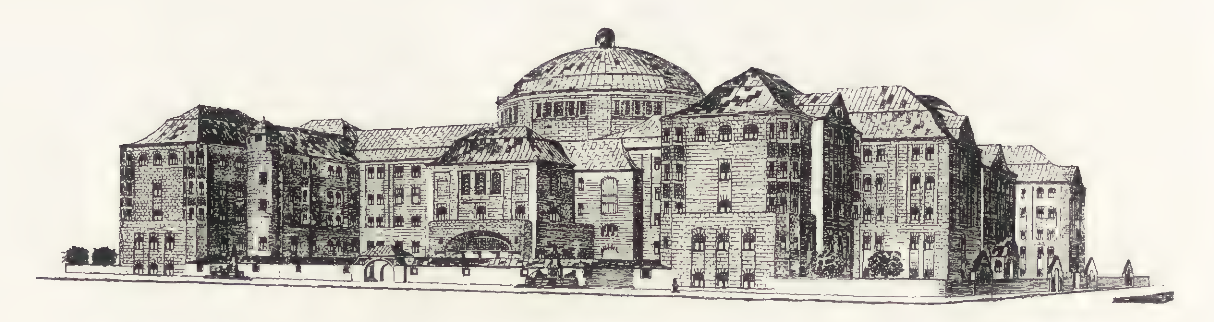
Entwurf zu einer Geschäfts- und Wohnhäuser-Gruppe.

getretene Tendenz: die Kunst Allgemeingut weitester Kreise werden zu lassen, neue Nahrung gewinnen werde. Handwerkliche Vollendung wird zwar das Niveau unseres Kunstgewerbes heben, aber im wesentlichen solchen Stücken zugute kommen, die durch ihren relativ hohen Preis dem Besitz der begüterten Klassen vorbehalten sind. Dagegen wird nur die *Grossfabrikation mit Maschinenbetrieb,* wenigstens in einer grossen Anzahl von Industriezweigen, das Verlangen nach einer bürgerlichen Kunst erfüllen können, und auch diese bedarf der kunstgewerblichen Erziehung, um die naheliegende Gefahr abzuwenden, dass die spekulative Industrie eine gedankenlose Mode mit schlechtester Bazarware »creirt«, die direkt kulturfeindlich wirkt.

Wird nun zwar durch den Werkstätten-Unterricht auch der Kunst-Industrie genützt, so ist doch damit noch nicht alles getan. So sichtbar auch der Einfluss der Museen und der Kunstgewerbeschulen auf die Entwicklung des Gewerbes und der Industrie ist, so ist doch unverkennbar, dass gegenüber dem bereits vorhandenen Fortschritt in der Kunstauffassung unserer Zeit die bestehenden Einrichtungen nicht mehr ausreichen, und dass daher eine anders geartete Institution erzieherisch und fördernd eingreifen muss.

Die Kunstgewerbe-Schulen sind hierzu nicht ausreichend; sie nehmen Gehilfen des Handwerkerberufes auf: Schreiner, Schlosser, Tapezierer, Dekorationsmaler, Ziseleure etc. zumeist mit Volksschulbildung, die nach zwei- bis dreijährigem Besuch befähigt werden sollen, ihren Beruf als Werkführer oder selbständige Meister auszuüben. Die Anforderungen an die Vorbildung der Zöglinge sind also gering; die Ausbildung geschieht in historischer Richtung, sodass fast nur die kompilatorischen Fähigkeiten der Zöglinge verstärkt, nicht aber der Trieb, künstlerisch neu zu schaffen, geweckt und gefördert wird. Vor allem aber fehlt es den Zöglingen nach Verlassen der Schule an einer Stätte für die notwendige Erziehung zur Hauptsache: zur künstlerischen Selbständigkeit. Die Kunstgewerbeschulen setzen also auf einem zu niedrigen geistigen Niveau an und liefern nach Beendigung der Lehrzeit nur im aller seltensten Fall Leute, die berufen wären, mit sicherem Geschmack und weitausschauendem Blick einer grösseren Fabrikations-Organisation vorzustehen.

Dem gegenüber war bereits die Anregung bedeutsam, die das Bayerische Gewerbemuseum

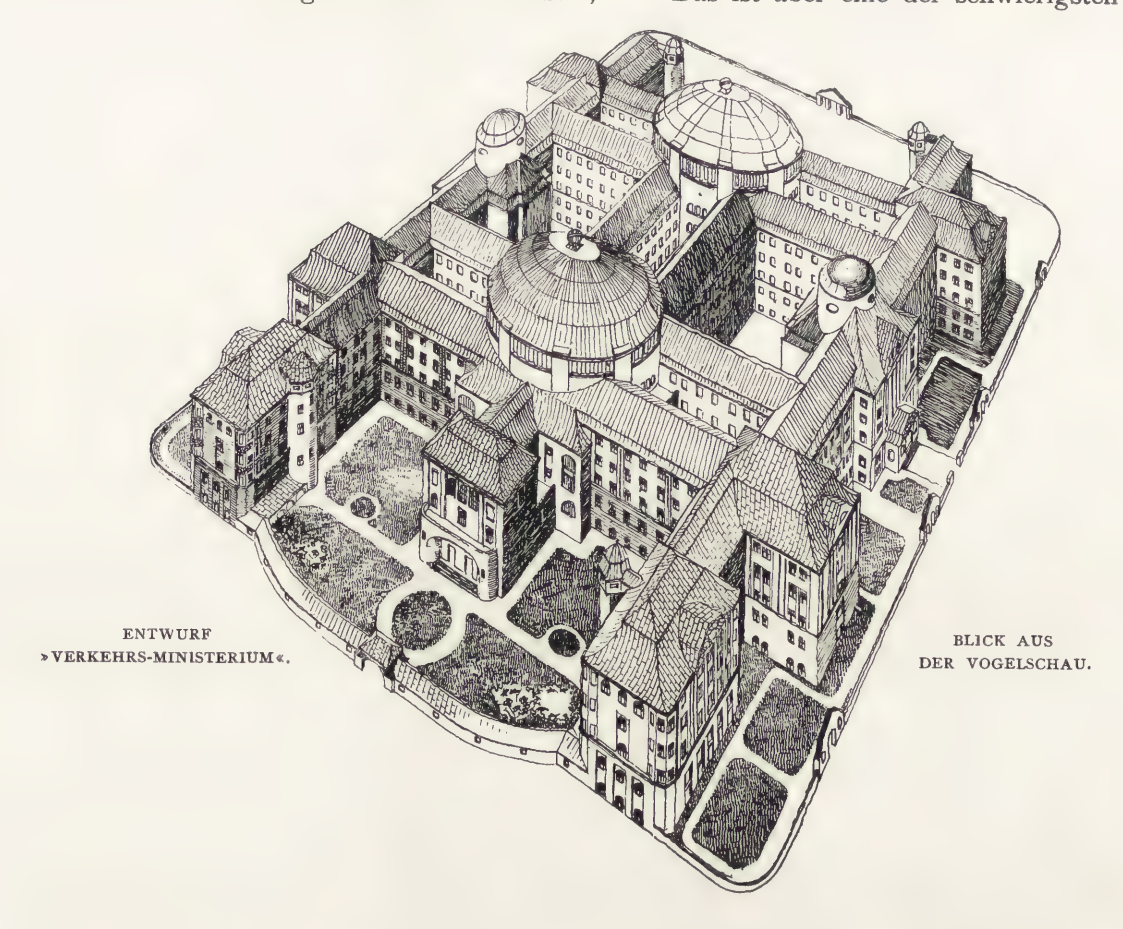


OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. Entwurf »Verkehrs-Ministerium«.

zu Nürnberg gab, indem sein verdienstvoller Leiter, Oberbaurat v. Kramer, den damals noch in Darmstadt tätigen Peter Behrens und später Riemerschmid zur Leitung von kunstgewerblichen *Meisterkursen* berief. Diese Institution hat sich für die Nürnberger Handwerkskunst als sehr segensreich erwiesen, und eine ganze Anzahl von Kunstgewerbe-Museen richtete ebenfalls Meisterkurse ein. Die Kurse haben indessen den Nachteil, dass sie naturgemäß nur kurze Zeit dauern und es dann den betreffenden Meistern allein überlassen bleibt, das theoretisch und praktisch Gelernte weiter zu pflegen, auszubilden und im gleichen Sinne selbsttätig weiter zu schaffen. Nur wenigen gelingt dies. Es kann eben nicht Aufgabe solcher Kurse sein, jeden einzelnen Teilnehmer zu einer eigenartigen Individualität heranzubilden, sondern nur, die im Handwerk schlummernde intellektuelle und intuitive Kraft vor Irrtümern und Ausschreitungen so viel als möglich zu bewahren und die Inhaber kleinerer Werkstätten in erhöhtem Maße konkurrenzfähig zu machen.

Von wesentlich grösserer Bedeutung für den kulturellen Grundgedanken würde es sein, wenn es gelänge, die *Massenfabrikation* in künstlerischer Weise beeinflussen zu können — denn die Massenfabrikation allein hat marktbildende Kraft und entscheidet den Geschmack oder Ungeschmack des Publikums und der ganzen Zeit.

Das ist aber eine der schwierigsten und



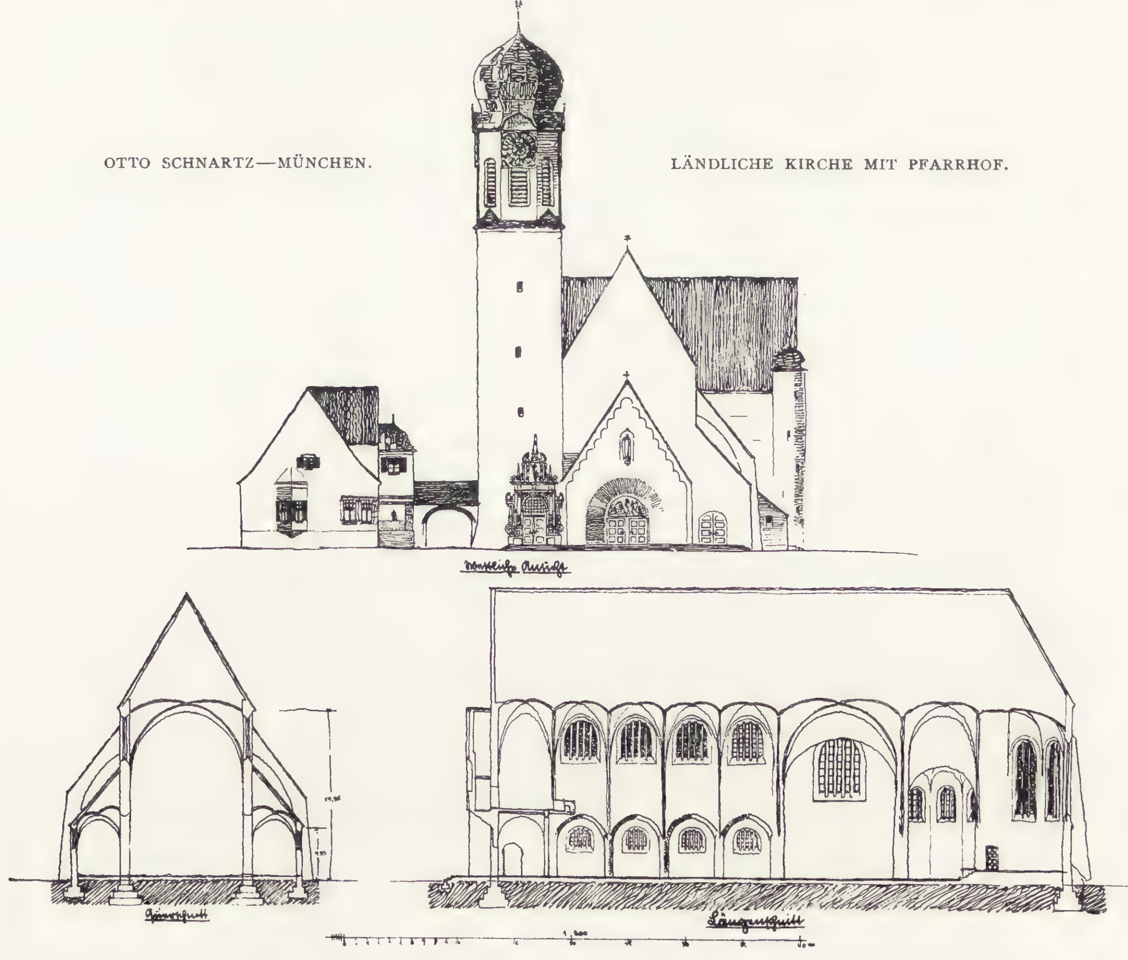
ENTWURF »VERKEHRS-MINISTERIUM«. BLICK AUS DER VOGELSCHAU.



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. ENTWURF »VORHOF DES VERKEHRS-MINISTERIUMS«.

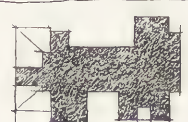


OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. LÄNDLICHE KIRCHE MIT PFARRHOF.





ENTWURF ZU EINEM AMTSGERICHT



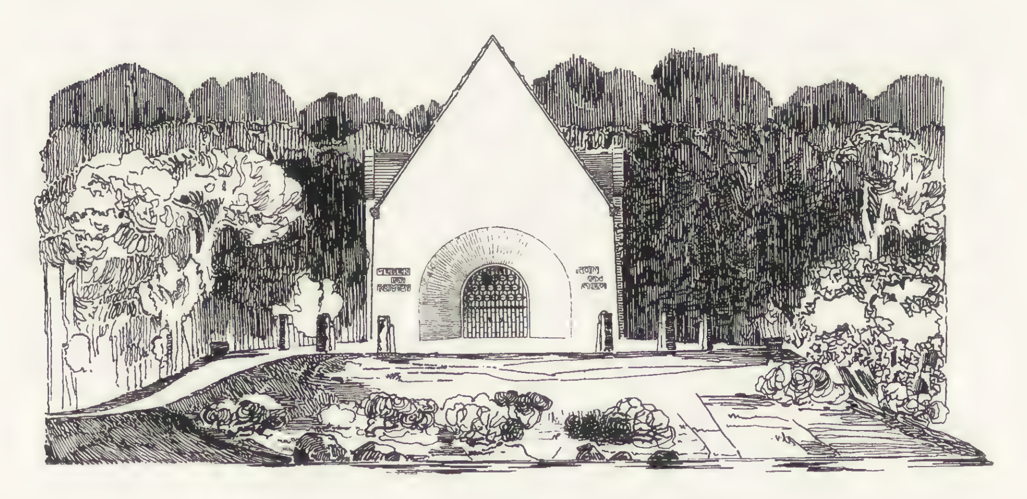
IN ROTHENBURG O/TAUBER.



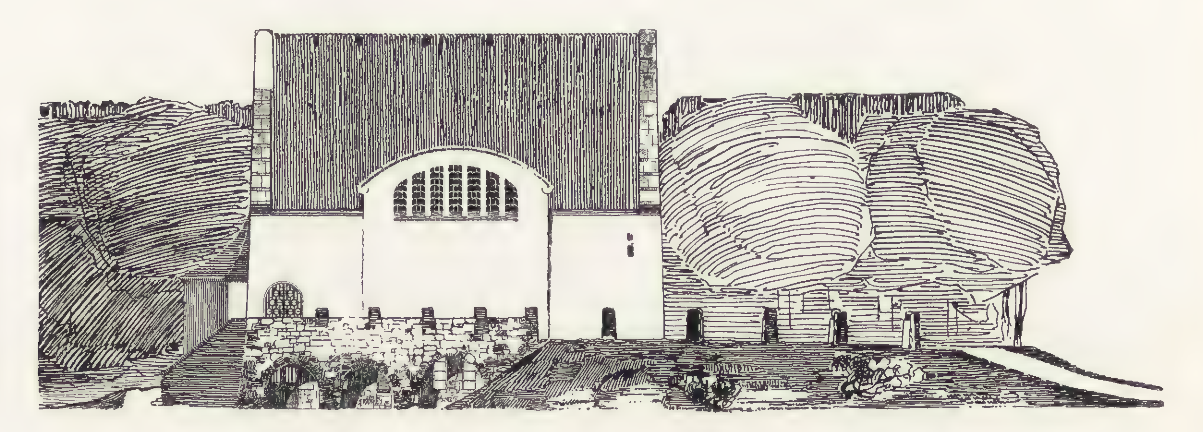
OTTO SCHNARTZ —MÜNCHEN.



STUDIE ZU EINEM CREMATORIUM MIT URNENHALLEN.



ENTWURF ZU EINEM CREMATORIUM »VORDERANSICHT«.

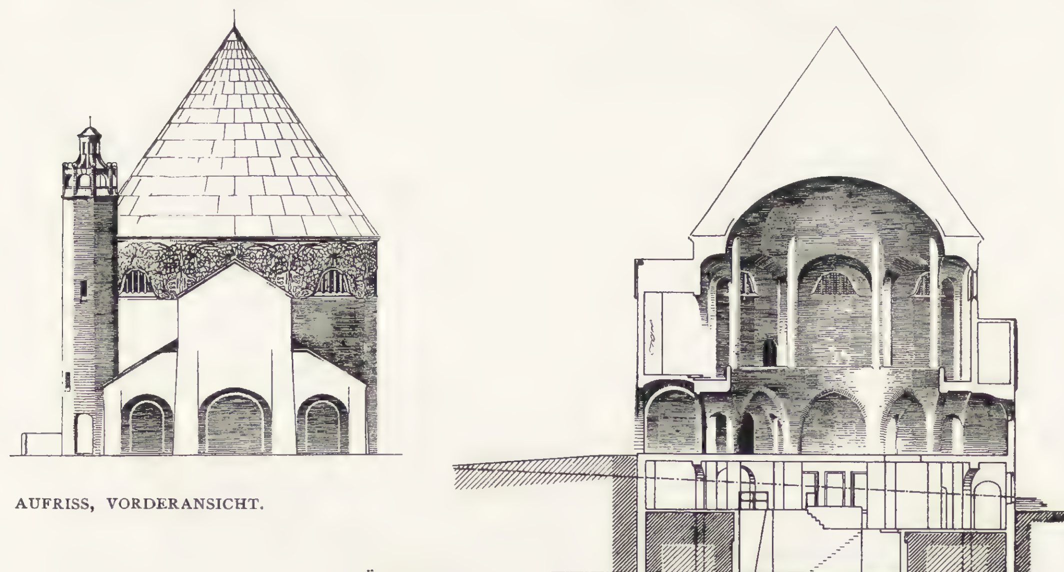


OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN.

ENTWURF ZU EINEM CREMATORIUM »SEITENANSICHT«.

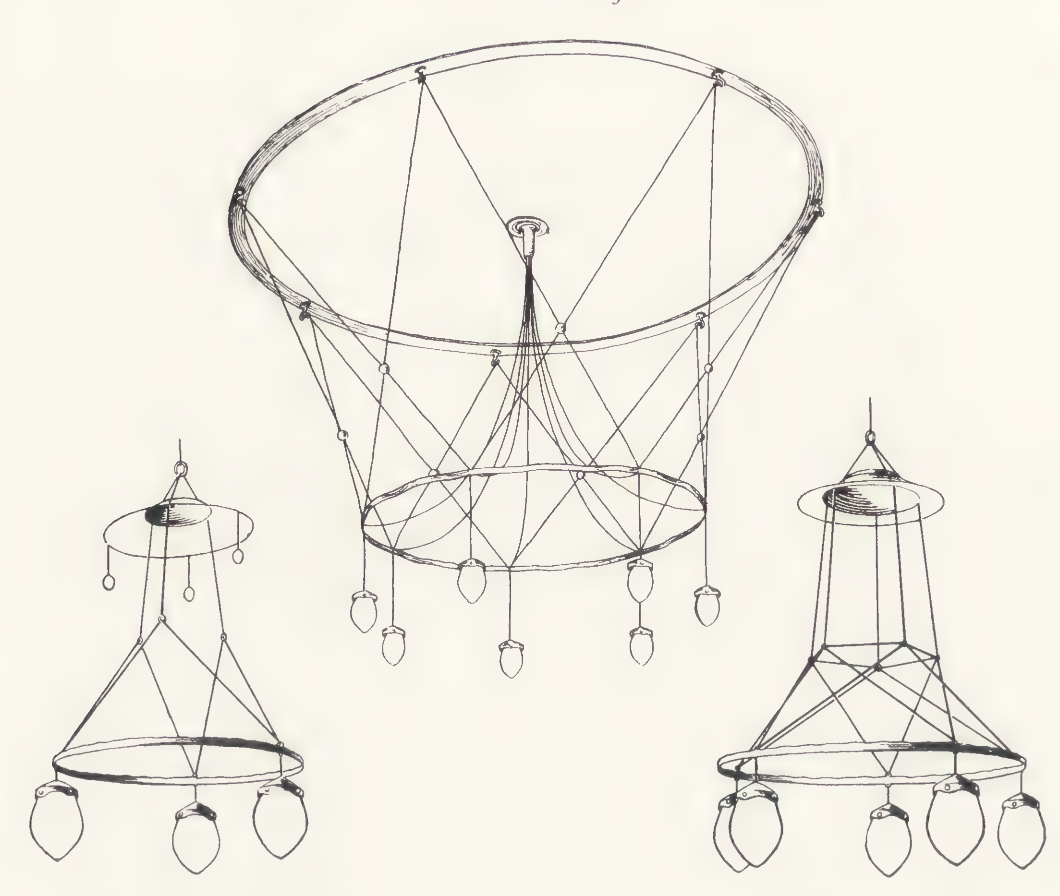


OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. PROJEKT FÜR EIN CREMATORIUM, ZENTRALBAU.



AUFRISS, VORDERANSICHT.

LÄNGS-SCHNITT.



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. Einfache Beleuchtungskörper.

heikelsten Aufgaben. Dieser Absicht türmen sich eine Unzahl von Hindernissen in den Weg, einerseits bei den Künstlern, andererseits bei den Fabrikanten. Und doch müssen wir diese Aufgabe ernstlich zu lösen bestrebt sein, wenn wir das Ziel erreichen wollen, eine den weitesten Volkskreisen zu gute kommende Kunst zu schaffen.

Zunächst gilt es, der Anschauung entgegen zu treten, dass Maschine und Kunstwerk sich ausschliessen. Die Mehrzahl der sonst ganz einsichtsvoll dem modernen Leben gegenüberstehenden Künstler verdammen noch die industrielle Verwertung und die maschinelle Massenfabrikation ihrer Entwürfe, als überhaupt kulturfeindliche Momente. Das ist nun freilich ein Irrtum. Gerade der Maschine und der durch sie ermöglichten Massenfabrikation würde als Kulturverbreiterin eine so überaus wertvolle, die ästhetische Erziehung verfeinernde Rolle zufallen. Beim verständnisvollen Zusammenarbeiten der Künstler mit den Fabrikanten würde sich hier auf den verschiedensten Gebieten die Möglichkeit bieten, der breitesten Volksschicht echte, künstlerisch vornehme Formen, Farben und Verhältnisse so zu sagen ohne Wissen und Willen in die Hände zu spielen und so in ungeahnter Weise tausendfach mehr zur Geschmacksbildung und Verfeinerung beizutragen, als es je auf andere Weise möglich wäre. Ich will hier blos den Einfluss andeuten, der durch die künstlerisch geleitete Möbelindustrie, die Metall-, Glas-, Porzellan- und Tonindustrie, sowie die Textilindustrie in dieser Beziehung ausgeübt werden könnte. Nur darf eben die Massenfabrikation nicht Gegenstände erzeugen, die in Anpassung an einen niedrigen Geschmack in jeder Beziehung einen Kompromiss bedeuten.

Der Fabrikant andererseits muss einsehen lernen, welchen Nutzen ihm eine dauernde Verbindung mit einem maßgebenden Künstler und seine eigene kunstgewerbliche Ausbildung zu bringen vermag. Im besten Fall hat der Fabrikant jetzt einige Semester eine

technische Hochschule besucht, Architektur und Kunstgeschichte studiert. Das genügt aber nicht, auch nicht als Zugabe zur Absolvierung einer Fachschule. Denn auch die vielen Fachschulen sind trotz ihrer Beschränkung auf ein spezielles Gebiet nicht in der Lage, stets bezüglich aller technischen Neuerungen und Vervollkommnungen auf der Höhe zu bleiben, und es wird dies auch von Seiten der Fabrikanten gar nicht einmal gewünscht.

Anders läge die Sache, wenn an die Seite unserer Kunstakademien *eine Kunstgewerbe-Akademie* träte, eine Unterrichts-Anstalt mit Hochschul-Charakter, mit Lehr- und Lernfreiheit.

Denken wir uns das *Programm einer solchen Hochschule* einmal aus.

Die Akademie müsste den *Zweck* verfolgen, auf die Hebung und Förderung des Kunstgewerbes und der Kunstindustrien, aber auch der Baukunst des Reiches unterstützend einzuwirken, mit besonderer Betonung des Grossbetriebes zur Erzeugung künstlerischer Massenartikel auf allen einschlägigen Gebieten, und zur Erlangung geschmacksicherer Wohnstätten in niedrigen Preislagen.

Als *Besucher* der Anstalt wären zu denken: junge Leute mit höherer Schulbildung, die in ihrem Drange zu freiem eigenem künstlerischen Schaffen sich bis jetzt einzig auf die Kunstakademien angewiesen sehen, wo sie dann oft nicht das erreichen, was sie erhoffen, und nur dazu beitragen, das Künstlerproletariat zu vermehren. Ferner Fabrikanten und Fabrikantensöhne, die künstlerisch veranlagt sind und die ideale und materielle Bedeutung einer künstlerischen Ausbildung für ihr Geschäft verstehen. Der Fabrikant ist es, der den Geschmack des Publikums macht; und wenn der Fabrikant einen schlechten Geschmack hat, so setzt er ihn beim Publikum durch, denn selbst der beste Geschmack unterliegt in der Unmöglichkeit ihn unter normalen sozialen Verhältnissen zu verwirklichen. Hat aber der Fabrikant einen guten Geschmack, so tritt ein Wechselverhältnis mit dem kaufenden Publikum ein, das für beide Teile durch Erhöhung der Aufmerksamkeit fruchtbringend ist. Als Besucher der Kunstgewerbe-Akademie sind aber auch junge Handwerksmeister zu denken, die bereits über praktische Kenntnisse und Erfahrungen verfügen, bereits in der Ausübung ihres Gewerbes stehen und in ihren Geschäften persönlich mitarbeiten, denen es aber noch auf eine fertige Ausbildung zu erhöhter Konkurrenzfähigkeit ankommt. Denn der Handwerker mag wohl Meister seines Handwerkes so gut wie früher sein, aber er ist den künstlerischen Anforderungen unserer Zeit zumeist doch nicht mehr gewachsen und bedarf hier einer neuen Anregung und Weiterbildung.

Die gedachte Kunstgewerbe-Akademie würde sich in mehrere, je nach dem praktischen Bedürfnis gebildete Abteilungen gliedern, die den Charakter freier Meister-Ateliers und Seminarien tragen. Ihr *Arbeitsgebiet* ist ein grosses und vielseitiges. Es umfasst als seine vornehmste Aufgabe Projekte und Detailzeichnungen auf dem Gebiet der Baukunst für profane und Kultzwecke, sowie der gesamten zugehörigen Innenausstattung und Mobiliar-Einrichtung; Entwurf und Konstruktion von Normal-Materialien für das Baufach; Entwürfe für Bauplastik, Brunnen, Grabmäler etc.; Entwürfe und Modelle für die Holz-, Metall-, Ton-, Glas-, Porzellan- und Portefeuille-Industrie; Entwürfe für alle Art malerischer Flächen-Dekoration zur farbigen Ausschmückung der Architektur mit Decken-, Wand- und Fassaden-Malerei, für den Bedarf der Druckereien, für Holzschnitt, Lithographie etc.; Entwürfe und Muster für Stoff- und Teppich-Weberei, Stickerei, Buntdruck, Tapetendruck, Typographie, Buchausstattung etc.

Die Akademie muss verbunden sein mit Aktzeichensälen, Modellierräumen, sowie mit Versuchs- und Lehrwerkstätten für Schreinerei, Töpferei, Metalltreibarbeiten, Bildplastik, für Holzschnitt und Lithographie.

Die Akademie soll dafür Sorge tragen, dass die Werkstätten und Fabriken der einschlägigen Industrien zu guten Formen kommen, und dass die der Praxis fernstehenden Zeichner konstruktiv entwerfen lernen und schöpferisch tätig werden.



ENTWURF: M. JUNGE—DRESDEN. SCHLAFZIMMER.



ENTWURF: G. KLEINHEMPEL—DRESDEN. SCHLAFZIMMER.
Ausgeführt von den »Werkstätten für deutschen Hausrat«—Dresden.



ENTWURF: G. KLEINHEMPEL UND M. JUNGE—DRESDEN. HERREN-LESESALON.



ENTWURF: G. KLEINHEMPEL UND M. JUNGE—DRESDEN. WOHNZIMMER.



ENTWURF: M. A. NICOLAI—DRESDEN. Damen-Arbeits- und Empfangs-Zimmer.
Aus dem Sanatorium Trabschen.

Es versteht sich wohl von selbst, dass an dieser Akademie ausser den technischen auch die ästhetischen Fächer, Stillehre, Kunstgeschichte vertreten sein müssen, die indessen alles Schematischen, jedes trockenen Formelwesens entkleidet sein müssen und bei denen stets der Zusammenhang mit der Kulturgeschichte, dem lebendigen, alles bewegenden Geist der einzelnen Perioden zu wahren ist. Nicht die Formensprache jeder einzelnen Zeit allein muss sich einprägen; ein Bild des ganzen sozialen Lebens jeder Epoche, dessen Ausfluss erst die Kunstformen waren, muss in kurzen prägnanten Zügen gezeichnet werden und dem geistigen Auge jedes Hörers vorschweben. Dass das nicht geschehen kann ohne Einbeziehung der religiösen, philosophischen, literarischen Strömungen jeder Epoche ist eben so selbstverständlich, wie das Verständnis des modernen Lebens nicht möglich ist ohne Einblick in die moderne Verkehrs-Technik und den kaufmännischen Grossbetrieb.

Die *Arbeiten* der Akademie sollen vor allem deutschen Bedürfnissen entsprechen. Sie sollen sich stützen auf die Erfahrungen aller Zeiten, in Schätzung einer bewährten künstlerischen Tradition, in Berücksichtigung der unvergänglichen Gesetze des Konstruktiven unter Vermeidung überladener Details und unsachgemäßen Formenaufwandes, unter Benutzung echten, aber auch billigen Materials, in geschmackvoller Verwendung einfacher Techniken mit edler Linienführung und harmonisch gestimmten Farben. Die Entwürfe sollen sich vorwiegend zur industriellen Verwertung eignen, und es muss daher für Industrien mit Maschinenbetrieb die Schaffung von Normalien in maschinengemäßer Werkform angestrebt werden.

Aber die Kunstgewerbe-Akademie soll ihre Hörer noch vor *ungleich höhere Aufgaben* stellen, als sie ihnen bisher zu teil wurden. Denn es muss angestrebt werden, dass von Seiten des Staates oder städtischer Behörden, von Gesellschaften oder auch von Privaten der Akademie oder ihrem Leiter Bauaufgaben grösster Art übertragen werden, an deren Lösung die Teilnehmer aller Kurse beteiligt werden können. Die Besucher der



ENTWURF: M. A. NICOLAI—DRESDEN. Damen-Arbeits- und Empfangs-Zimmer.
Ausgeführt von den »Werkstätten für deutschen Hausrat«—Dresden.

Akademie werden alsdann lernen, ihre Arbeit in den Dienst eines grossen Ganzen zu stellen und sich den wirtschaftlichen Anforderungen, die das praktische Leben an die Kunst stellt, anzupassen. Auch werden sie dadurch unter dem Zwange stehen, ihre Aufträge in einem durch die Umstände bestimmten Termin auszuführen.

Durch diesen direkten Kontakt mit der Praxis und ihren Bedürfnissen würde eine Verbindung zwischen Kunst und Industrie entstehen, die nicht nur für die Akademie als Hochschule bedeutsam wäre, sondern auch der Industrie zum grössten Vorteil gereichen würde. Bei der heutigen Verwendung neuer Materialien und der Berücksichtigung der chemischen und physikalischen Kenntnisse unserer Zeit, ist eine solche Vereinigung von Theorie und Praxis zum künstlerischen und wirtschaftlichen Fortschritt unerlässlich.

Andererseits wird ein solches Zusammenarbeiten aber auch den Kunstobjekten, den Bauten, zu deren Herstellung die Arbeitstätigkeit der Akademie ausgenutzt werden würde, zu gute kommen. So könnten Bauten entstehen, die im ganzen bis zum letzten Detail lebensvolle, harmonisch durchgebildete Organismen sind und somit wahre Dokumente einer kraft- und kunststolzen Zeit.

Die Einrichtung einer Kunstgewerbe-Akademie wird die Entstehung eines wachsenden Bedarfs an künstlerisch durchgeführten Gebrauchs- und Luxusgegenständen hervorrufen, so dass der Vorteil der Landesindustrie zu gute kommen wird, welche hierdurch den Anstoss zu neuem regen Schaffen, auf neuen Wegen erhält.

Schliesslich bedarf es kaum noch der Hervorhebung, dass die Einrichtung einer Kunstgewerbe-Akademie durchaus im staatlichen Interesse gelegen ist — einerseits im idealen Sinne, indem die künstlerische Ausbildung der Meister und Fabrikanten der wesentliche Faktor ist für die künstlerische Höhe des nationalen Kunstgewerbes und der Kunstindustrie, andererseits aber auch im realen Sinne, da sie eine Mehrung des nationalen Vermögens durch die Steigerung des Umfanges der Produktion und des Umsatzes zur Folge haben würde. DR. FR. CARSTANJEN.



ENTWURF: M. A. NICOLAI—DRESDEN. SPEISEZIMMER.



ENTWURF: G. KLEINHEMPEL—DRESDEN. WOHNZIMMER.

Ausgeführt von den »Werkstätten für deutschen Hausrat«—Dresden.



ENTWURF: G. KLEINHEMPEL—DRESDEN. WOHNZIMMER.



ENTWURF: M. A. NICOLAI—DRESDEN. SPEISEZIMMER.

Ausgeführt von den »Werkstätten für deutschen Hausrat«—Dresden.

WERKSTÄTTEN FÜR DEUTSCHEN HAUSRAT.

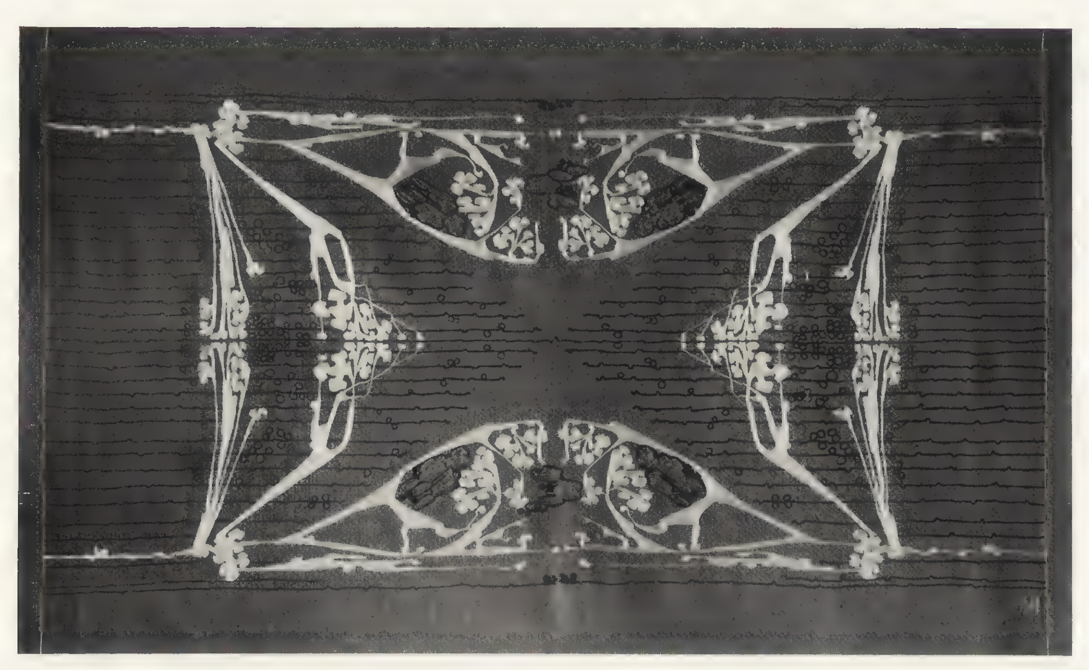
Geleitet von Theophil Müller — Dresden-Striessen.

Die moderne dekorative Bewegung hat in Dresden bereits zwei grössere Anstalten ins Leben gerufen, in denen Möbel in zielbewusster Weise künstlerisch zur Ausstellung gelangen, und es ist höchst erfreulich, dass bereits die Zeit gekommen, dass zwei derartige Anstalten an demselben Orte zu gleicher Zeit bestehen und sich weiter entwickeln können. Das ist ein deutliches Zeichen, wie stark die moderne Bewegung bereits in Dresden Fuss gefasst hat, wie stark das Bedürfnis nach wirklich guten Kunstäusserungen steigt und immer weitere Kreise für sich gewinnt. Und doch ist Dresden an dieser Entwicklung nur zum Teil beteiligt: beide Anstalten arbeiten nicht zum wenigsten auch für das ganze übrige Deutschland. Immerhin bedeutet es für das Dresdner Kunstleben unendlich viel, zwei solche leistungsfähige Betriebe an Ort und Stelle zu haben. Es kann jedes auftauchende Bedürfnis auf den von ihnen vertretenen Gebieten hier rasch und sicher befriedigt werden, jeder Auftrag persönlich angeordnet und in seiner Durchführung überwacht werden. Das gibt gar vielen den Mut, sich als Auftraggeber mit einer Kunst schon zu befassen, die Fernerwohnenden für derartige Versuche noch zu neu und unerprobt erscheint.

Beide Dresdner Anstalten haben bei ihren Bestrebungen ganz dieselben Prinzipien, die allgemein anerkannten Prinzipien guter moderner dekorativer Tätigkeit: sie wollen wirklich brauchbare Sachen herstellen, die zugleich künstlerisch und solid sind. Sie stehen zu diesem Zwecke beide mit tüchtigen erprobten Künstlern in Verbindung, vermeiden jeden falschen Aufputz, jedes technische Blendwerk, durch die die dekorative Kunst des 19. Jahrhunderts so trostlos heruntergekommen ist. Zugleich aber besorgen sie auch in der richtigen Erkenntnis, dass gute Möbel nur wirken in guter Umgebung, die Einrichtung ganzer Räume zu Wohnungen geben Auskunft auf alle die dekorative Kunst betreffenden Fragen. Eine besondere Spezialität daneben ist die Herstellung künstlerischer und zweckentsprechender Spielsachen, die bereits so viel Aufsehen erregt haben, da sie endlich wieder dem Kinde die vereinfachte, aber darum zur Phantasiebetätigung anregende Naturnachbildung in die Hände geben an Stelle jener überflüssigen Kompliziertheit, die in der letzten Zeit diesen Gegenständen als vermeintlichen Vorzug von unserer Spielzeug-Industrie gegeben worden ist. Von ganz besonderem Wert ist hierbei entschieden das Erteilen von Auskünften für alle Gebiete der dekorativen Kunst. Es wird ja heute schon genug Gutes und Brauchbares und zugleich Preiswertes in dieser Beziehung geschaffen. Doch diese Produktion ist zerstreut und zum Teil versteckt. Der Durchschnittsladen nimmt ihre noch nicht so gangbaren Erzeugnisse nicht gerne auf. So erlebt man es immer wieder, dass Leute, die künstlerisch die besten Absichten von der Welt haben, oft, da ihnen die Kenntnis der richtigen Quellen mangelt, an ganz falsche Adressen geraten und sich wohl oder übel kaufen müssen, was weder gut ist, noch ihnen selber gefällt. Es ist Zeit, dass einmal von gänzlich unabhängiger Stelle ein Wegweiser für derartige Bezugsquellen geschaffen wird, die den erhöhten künstlerischen Anforderungen unserer Zeit bereits entsprechen.*)

Die von *Theophil Müller geleiteten »Werkstätten für deutschen Hausrat«* in *Dresden-Striesen,* die die jüngere Anstalt unter den erwähnten darstellen, arbeiten ganz besonders mit dem Berliner Künstler Paul Endell und den Dresdner Nicolai und Fräulein Gertrud Kleinhempel und Margarethe Junge. Letztere, die zu den erprobtesten Kräften Dresdens auf diesem Gebiete gehören, sind dauernd an diese Anstalt gefesselt und haben für sie in der Tat eine ganze Reihe höchst gefälliger und brauchbarer Möbel geschaffen. Hierbei ist ein ganz besonderes Bestreben dieser Firma, einfache und vor allem billige, aber doch

*) Es ist bisher wenig bekannt, dass einen Ersatz hierfür der Dresdner Dürerbund darstellt, der derartige Anfragen gewissenhaft beantwortet.

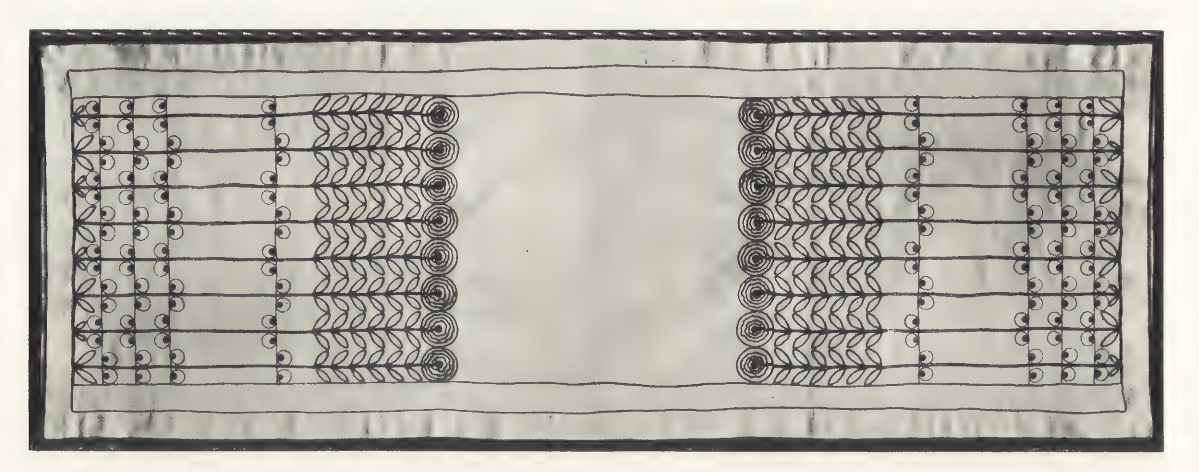


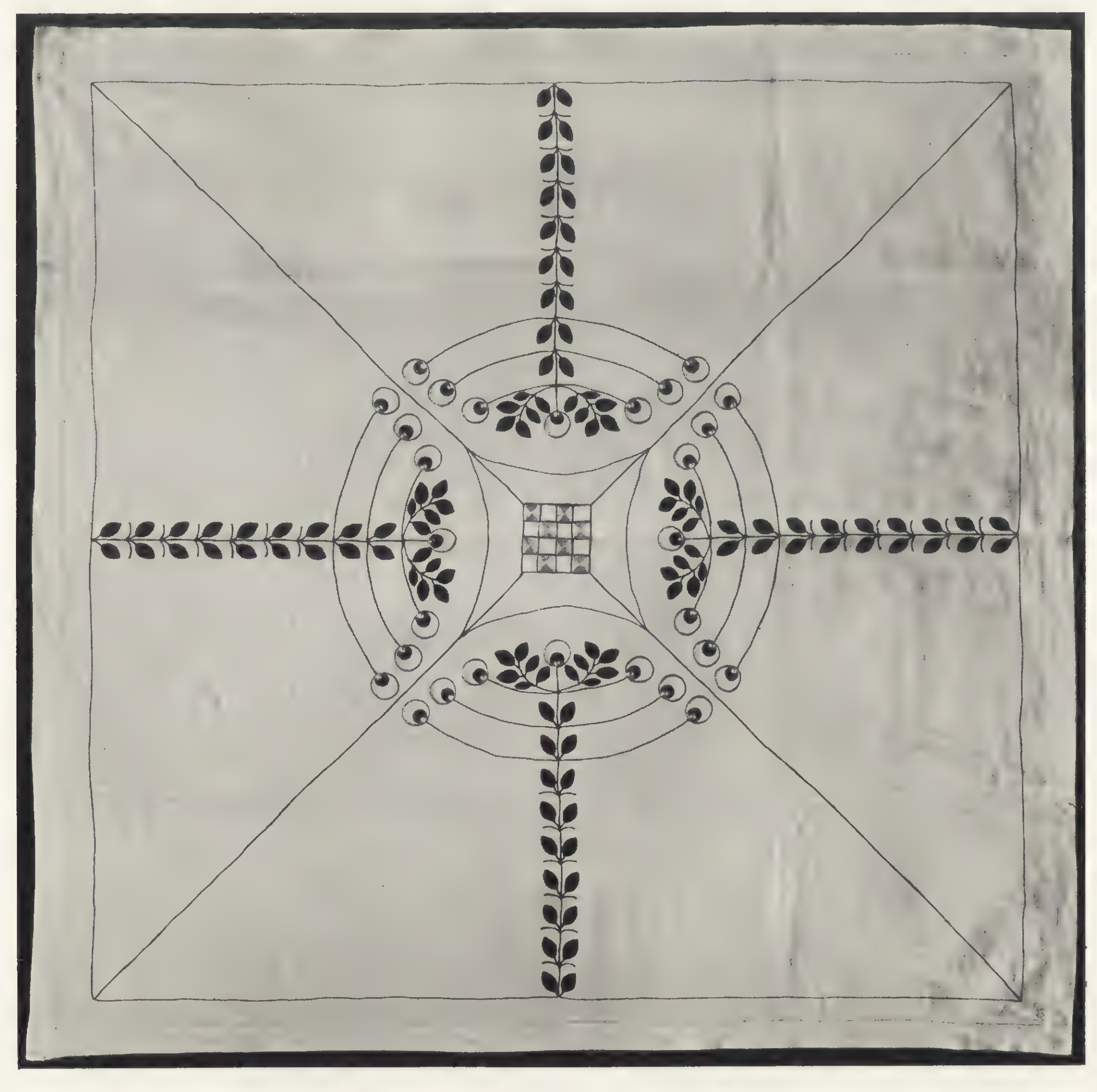
MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. Gestickte Tischdecke.

solide und echt künstlerische Möbel herzustellen, die, da die heute Kunstverständigsten meist nicht gerade auch die reichsten sind, eins der wichtigsten Bedürfnisse unserer Zeit darstellen, ein Bestreben, das in keiner Weise unerreichbar erscheint, wofern man nur bedenkt, dass die Billigkeit neben den anderen Bestrebungen immer ihre bestimmte Grenze haben muss. Wer solche Möbel haben will, muss daher von vornherein andere Vorstellungen und Erwartungen mitbringen, als wenn er eins der landesüblichen Möbelmagazine betritt, mit ihren falschen Massenerzeugnissen, deren Reize ebenso rasch vergehen, wie sie hergestellt wurden.

Die künstlerischen Leistungen der Firma zeigen die beigegebenen Abbildungen: zunächst mehrere Zimmer des neuen von der Prinzessin Heinrich VII. Reuss, geborener Herzogin von Sachsen-Weimar auf ihre Anregung und Kosten unter der Oberleitung van de Velde's erbauten Sanatoriums in Trebschen bei Züllichau in der Provinz Brandenburg, einem wahren Mustersanatorium inmitten reizvoller Gartenanlagen. Die Firma hat mehrfach schon Sanatorien eingerichtet, so einen Teil des Sanatoriums Gmelin in Wyk auf Föhr, wie auch das Bad Landeck in Schlesien, und in der Tat, man wird gestehen, dass der »moderne Stil«, namentlich wenn er sich einfach konstruktiv gibt, in seiner sauberen Arbeit für die Hygienik von Krankenzimmern ganz besonders geeignet ist. In obengenannten Sanatorien hat die Firma 12 Krankenzimmer und 2 Salons eingerichtet. Die Einrichtungen sind zum Teil Musterbeispiele jener erwähnten billigeren aber soliden Erzeugnisse dieser Firma. Die Abbildungen (S. 488) zeigen zwei der Krankenzimmer. Das Holz ist in diesen Krankenzimmern immer Kiefer, teils rot, Mahagoni gebeizt mit rotem, teils rot-gelb gebeizt mit braungrauer Bezug. Der Bezug ist immer glattes Tuch. Die Möbel sind zum Teil von Margarethe Junge entworfen. Dazu kommt in Abbildung (Seite 489) der Herrensalon in polierter Ulme nach Entwürfen von Gertrud Kleinhempel und Magarethe Junge, sowie in Abbildung (Seite 489) eines der mit den Krankenstuben verbundenen Wohnzimmern von G. Kleinhempel. Reichere, vornehmere Zimmer-Einrichtungen führen die übrigen Abbildungen vor: darunter ein Wohnzimmer in Mahagoni wieder von G. Kleinhempel und ein Speisezimmer in geräucherter Eiche von Nicolai. Sie zeigen, dass auch auf diesem Gebiete diese Firma sich mit den Besten messen kann.

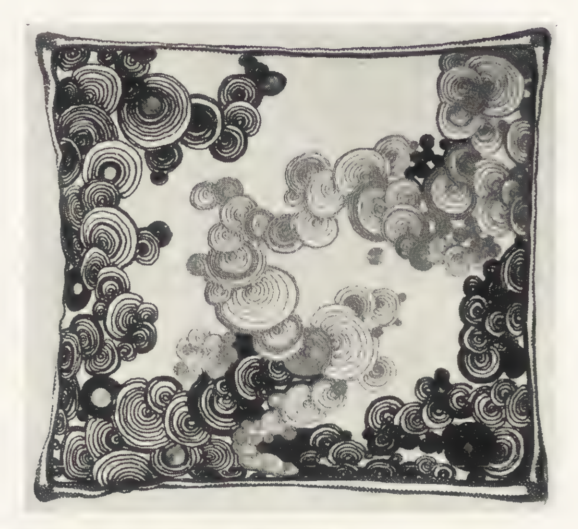
DR. E. ZIMMERMANN.





MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. FARBIG-GRSTICKTE LEINEN-TISCHDECKEN.





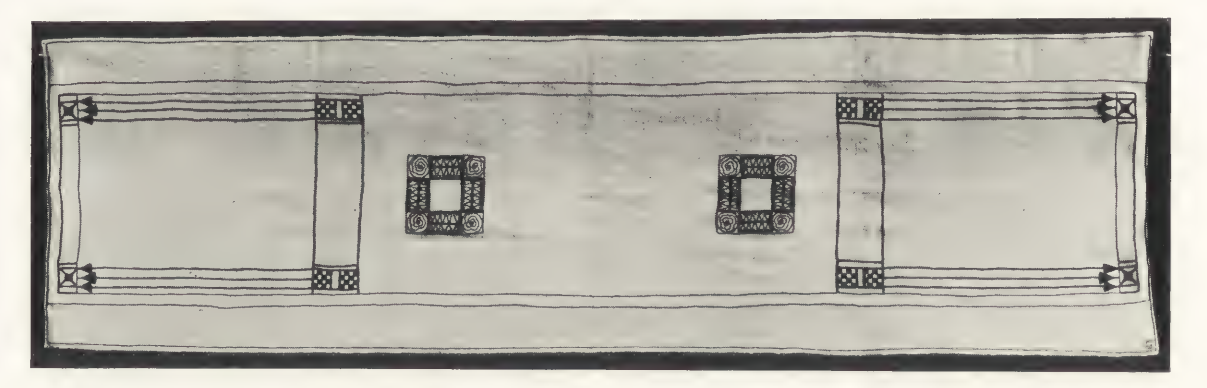
MARGARETE VON BRAUCHITSCH — MÜNCHEN.



KISSEN MIT MASCHINEN-STICKEREI.



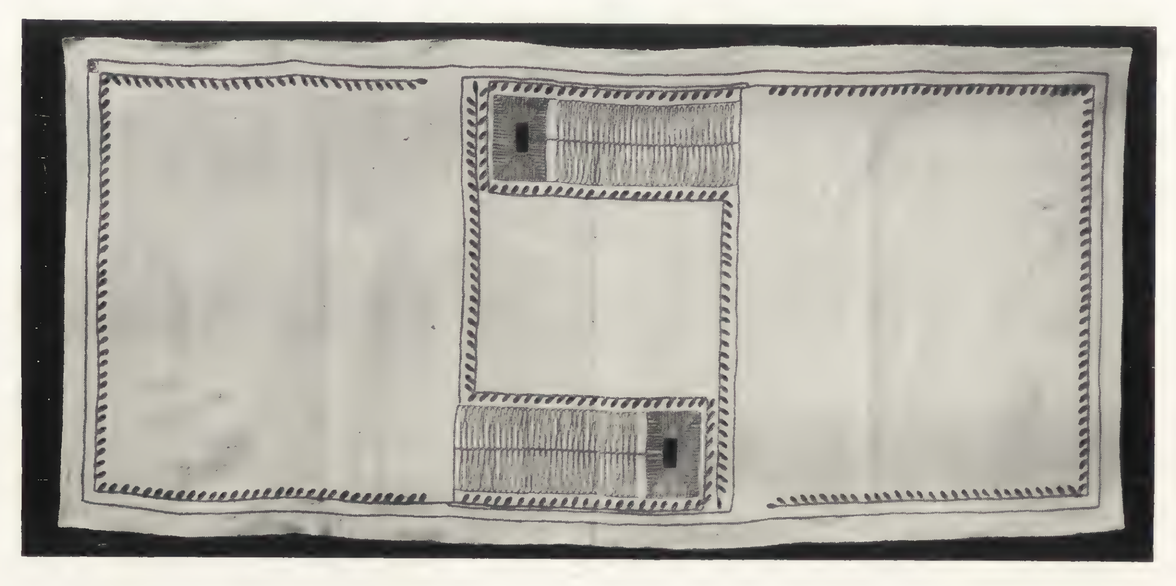




MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. Gestickter Tischläufer auf Leinen.

Neue Stickereien von Margarete von Brauchitsch.

Der umfassenden Publikation ausgeführter Arbeiten von Margarete v. Brauchitsch, die im Januar-Hefte 1905 dieser Zeitschrift erschienen ist, reihen wir in den Abbildungen dieser und der vorangehenden Seiten eine Anzahl interessanter neuer Sachen an. Es sind, wie die damals wiedergegebenen Werke, auch diesmal Arbeiten, die den feinen, reifen Geschmack der Künstlerin unzweideutig dokumentieren. Die ästhetische Wirkung dieser Kissen, Tischdecken und Läufer beruht in der Hauptsache auf dem harmonischen Zusammenpassen des einfachen, soliden, grauen Leinens, das zu diesen Arbeiten verwendet worden ist, und der ebenso einfachen und soliden farbigen Maschinen-Stickerei. Äusserst glücklich ist das Verhältnis der nicht dekorierten Grundfläche zu den dekorierten Partien gewählt; nicht mehr Raum, als unbedingt nötig war, um eine nicht zu magere Wirkung zu erzielen, ist den Ziermotiven gewährt worden, denn sie haben nur den Zweck, zu zieren. Die Motive der Ornamentation sind äusserst einfacher Art und dennoch ist mit ihnen eine reiche Wirkung erzielt. Zumeist sind es strenge regelmäßige Formen, selbst geometrische Bildungen, deren Details Naturmotive als Kompositions-Gedanken zu Grunde gelegt sind. Gerade hierdurch ist den strengen Formen, die leicht tot und uninteressant erscheinen, Leben und Reiz gegeben. D. R.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. Gestickte Tischdecke auf Leinen.



WALTER LEISTIKOW—BERLIN. Villa.

WALTER LEISTIKOW—BERLIN.

Von HANS ROSENHAGEN.

Ist es nicht eigentlich sehr wunderbar, dass ein Künstler, der im gewissen Sinne die üblichen Vorstellungen vom Landschaftsbilde mit seinen Schöpfungen über den Haufen warf, in wenigen Jahren fast unbestrittene allgemeine Anerkennung erlangt hat? Wäre es denkbar, dass ein Porträtmaler, der es unternähme, den Menschen so zu stilisieren, wie es Walter Leistikow mit der Natur tut, sich im Sturme der Meinungen als Sieger behaupten könnte? Warum steht man in dem einen Falle dem Maler sympathisch, in dem anderen mit starken Bedenken gegenüber? Weil der Mensch als Einheit, die Natur aber als Vielheit empfunden wird. Jene glaubt man übersehen zu können; dieser gegenüber fühlt man sich verwirrt und überlässt sich daher gern einer Führung. Der Wunsch der Allgemeinheit, einen Weg zu den grossen und kleinen Wundern der Natur zu finden, in Ruhe geniessen zu können, was in tausendfältiger Gestalt auf die menschliche Empfindung eindringt, hat den grossen Erfolg der Landschafter von den holländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts an bis in die Gegenwart hinein entschieden. Und nicht nur die Fülle der Landschaftsbilder, sondern auch ihre Verschiedenheit untereinander, die bis zur ausgesprochenen Gegensätzlichkeit geht, beweist, dass der Möglichkeit, sich der Natur zu nähern, unendliche sind; dass es im Grunde immer nur auf die Empfindungsart der Künstler angekommen ist, welche Züge der Natur der Menschheit als die wesentlichen und als die unwesentlichen erschienen. Die Wirkung des Landschaftsbildes wird daher immer bedingt sein von der Stärke der Empfindung des Künstlers und von dessen Fähigkeit, seine Empfindungen klar auszudrücken, und sie wird umso weitere Kreise ziehen, je einfacher und je verständlicher der Künstler sich äussert. Leistikows Erfolge hängen hiermit auch aufs innigste zusammen.

Man versteht Leistikow nicht, wenn man meint, er sei zu seiner Art, sich über die Natur zu äussern, durch Überlegung gelangt. Ganz im Gegenteil! Wer den Künstler von seinen Anfängen her kennt, weiss, dass er zuerst in dem von Andreas Achenbach und

Hans Gude modernisierten malerischen Stil der holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts sich auszusprechen bemüht war, dass sogar Liebermann ihn angezogen. Aber schon an seinen Versuchen, mit der Literatur in Beziehung zu treten, konnte man erkennen, dass seine leidenschaftliche Seele in dieser Art der Malerei nicht volle Befriedigung fand. Das ging so bis ihm Ludwig von Hofmann durch sein Beispiel bewies, dass es jenseits der üblichen Malerei eine elementare Sprache der Linien und Farben gäbe, deren sich der Mutige wohl bedienen dürfe. Die erste Ausstellung der »XI« im März 1892 in Schultes Salon zu Berlin bildete den Wendepunkt in Leistikows künstlerischem Dasein; und nichts bezeugt besser, dass der Maler ein temperamentvoller Mensch ist, als die Rücksichtslosigkeit, mit der er alle Brücken hinter sich abbrach, um sich ganz dem Strome anzuvertrauen, der ihn zu neuen Ufern tragen sollte. Wer, der ihn kannte und schätzte, hat ihm damals nicht voll Besorgnis nachgeschaut! Zuerst riss ihn die Strömung fort. Er geriet in Gefahr, auf kunstgewerblichem Gebiete zu landen; am Ende aber siegte doch das Malerblut in ihm und mit erfrischten Sinnen stellte er sich einer Natur gegenüber, deren Charakter seiner innerlichen Stimmung besonders nahe verwandt war — der märkischen Landschaft.

Vielleicht hat noch niemals ein Maler die Seele einer bestimmten Landschaft so fest gepackt, wie Leistikow die der Mark. Jedenfalls hat vor ihm Niemand die eigene Schönheit gesehen, die in ihrer spröden, ernsten Art liegt. Der dunkle Spiegel seiner melancholischen Empfindung zeigte sie ihm, und aus dieser Empfindung heraus fand er auch den sinngemäßen Stil für ihre Darstellung. Um die Bedeutung dieser Tatsache — die Entdeckung des Stils der märkischen Landschaft — richtig zu würdigen, muss man sich daran erinnern, dass sie nichts mehr und nichts weniger vorstellt, als eine Bereicherung der menschlichen Vorstellung von der Natur, in



WALTER LEISTIKOW—BERLIN. Villa im Grunewald.



WALTER LEISTIKOW—BERLIN. MÄRKISCHER SEE.



WALTER LEISTIKOW—BERLIN. WALD-SEE.



WALTER LEISTIKOW—BERLIN. TEUFELS-MOOR.



WALTER LEISTIKOW—BERLIN. BLICK AUF DIE HAVEL.

weiterer Folge von dem Charakter einer bestimmten Gegend. Wie Hobbema, Aelbert Cuyp und Adriaen van de Velde das Wesen der holländischen, Constable das der englischen, Monet und Sisley das der französischen Landschaft erst sichtbar gemacht haben durch die Art ihrer Darstellung, indem sie die charakteristischen Züge jener Landschaften unter Unterdrückung der allgemeinen hervorhoben, so hat Leistikow das Verdienst, das sichtbar gemacht zu haben, was die märkische Landschaft von allen anderen unterscheidet. Und wie die Maler holländischer, englischer und französischer Landschaften, wenn sie im Charakter von deren Natur bleiben wollen, nicht mehr vorübergehen können an jenen Klassikern, so wird jeder künftige Maler der Mark bis zu einem gewissen Grade die für ihre Eigenart von Leistikow festgestellten Züge beibehalten müssen.

Wodurch ist denn nun aber bewiesen, dass der Berliner Maler das Typische der märkischen Landschaft wirklich erfasst hat? Man kann auf diese Frage antworten: Durch den Erfolg seiner Bilder; überzeugender aber als dieses Argument ist zweifellos die Tatsache, dass jeder Besucher des Berliner Grunewaldes, der ein Mal ein Leistikowsches Grunewaldbild gesehen hat, ganz ausser stande ist, diesem Bilde nicht auf Schritt und Tritt in der Natur zu begegnen. Des Künstlers Art, die Natur zu vereinfachen, statt intim geschildeter Einzelheiten nur die grossen Massen, statt zarter Übergänge die starken Kontraste zu geben, entsprach zu Anfang sicherlich nicht dem Geschmacke des Publikums, das immer mehr Verständnis für die vom Künstler geleistete Arbeit als für dessen Ingenium besitzt. Aber Leistikows vereinfachte Schilderung erleichterte andererseits den weniger geschulten Augen den Vergleich mit der Natur so ausserordentlich, dass alle Welt seine Absicht, soweit diese darauf gerichtet war, die eigene Schönheit der märkischen Landschaft sichtbar zu machen, zu begreifen vermochte. Freilich fielen dabei des Künstlers höhere Ideen von der Zauberkraft der elementaren Farbe, von dem Werte der rhythmischen Linien für die Wirkung des Bildes auf dürren Acker. Es war jedoch schon viel gewonnen, dass man ihn in dem Einen verstand. Und Leistikow hat sich mit den Jahren in die Rolle des Grunewaldmalers völlig hineingelebt. Aber es wäre eine Verkleinerung seiner Bedeutung, wollte man ihn nur nach dieser Seite würdigen.

Gewiss hat er mit seinen Bildern zuerst gezeigt, welch' geheimnisvoller Reiz über



WALTER LEISTIKOW—BERLIN. Hafen-Bild.



E. F. BRICKDALE—LONDON.
FEDERZEICHNUNG.

diesen dunklen unbewegten, von kerzengraden rotstämmigen Föhren umstandenen Seen schwebt, wie phantastisch die zackigen Kronen dieser Bäume gegen den etwas fahlen Himmel des Brandenburger Landes stehen, wie vornehm kühl eine weisse Villa zwischen den kahlen Stämmen leuchtet. Bei jedem Spaziergange in der Umgebung Berlins sieht jetzt selbst der ärgste Philister lauter Leistikowsche Bilder. Die starke Wirkung der Landschaften des Künstlers beruht jedoch nicht allein hierauf, sondern vor allem auf dem Temperament, das sich in diesen Bildern äussert. Es drängt sich nicht hervor, denn das melancholische Temperament ist niemals laut. Wer aber die Symptome kennt, hat keinen Zweifel daran, dass hinter Leistikows Bilder, eine leidenschaftliche, sehnsüchtige Seele steht, dass der sanfte Schwung der Ufer, diese Vertikalen der nackten Baumstämme, diese schwärzlichen Wipfel, diese grauen Lüfte der symbolische Ausdruck schwermütiger Empfindungen sind. Es ist kein Zufall, dass unter den Bildern des Malers nur eine verschwindende Zahl von sonnigen Landschaften sich befindet, dass er für den Glanz und die Pracht des Sommers nichts übrig hat, dass die Sehnsuchtsstimmung der Vorfrühlingstage, die resignierte Schönheit des Herbstes, die Weltenferne des Hochgebirges oder die Hoffnungslosigkeit der winterlichen Natur ihn am meisten angezogen haben. Aber nichts Grämliches und Selbstquälerisches ist in diesen Bildern, sondern ein freier, stolzer und selbstgewisser Geist, der, was er fühlt und leidet, gross zu sagen weiss.

Wenn diese starke Seele nicht wäre — Leistikows Bilder würden mit der Zeit wahrscheinlich uninteressant geworden sein. So aber hat der Künstler sich nicht nur auf der Höhe seiner besten Leistungen erhalten, sondern es scheint, als ob er sich noch immer weiter entwickelte, als ob seine Kunst noch immer feiner und reifer würde. Die stets vortreffliche künstlerische Haltung aber von Leistikows Schöpfungen beruht darauf, dass seine Absichten auf den Stil, auf die Vereinfachung, auf das Hervorheben der wesentlichen Züge immer Hand in Hand gingen mit dem eifrigsten Naturstudium. Leistikows zahllose, unmittelbar vor der Natur entstandenen ausgezeichneten Aquarelle sind die beste Erklärung für die unerschütterliche künstlerische Qualität seiner freien Schöpfungen, seiner Bilder. HANS ROSENHAGEN.

AUSSTELLUNG DES LONDONER LYCEUM-CLUB IN BERLIN.

Das Herüberfluten der künstlerischen Produktion der Nachbarländer auf Deutschland als verständnisvolles, aufnahmefälliges und empfangbereites Absatzgebiet ist mehr als je Tatsache. Was zu uns kam war meist an die führenden Künstlernamen geknüpft und der wohl vorbereitete Ruhm der uns besuchenden Gäste verschaffte ihren Werken so viel Erfolg, dass auch die radikalsten Antipathien überwunden worden sind.

Zum ersten Mal kommt ein fast unbekannter Frauen-Club aus London, der sich vor kurzem gegründet hat, zu uns und entfaltet eine, vom Zeitlauf glücklich unterstützte propagierende Tätigkeit für die höhere künstlerische Würdigung des Frauentums als schöpferische Kraft. Die Ziele sind weit und mannigfach lockend und warben auch hier mit Erfolg zu einem grossen internationalen Frauen-Club, der dem schwachen Einzelnen starken Rückhalt an einer klug gefestigten Organisation geben soll.

Als ersten Beweis, dass ein solches Zusammengehen schon jetzt möglich ist, veranstaltet der Londoner Lyceum-Club seine erste kunstgewerbliche Ausstellung in Berlin (nicht in London) und wählte dazu als geeignetste Stelle die Abteilung moderner Wohnräume des zur weitesten Propaganda berufenen grossen Warenhauses A. Wertheim.

Das Verdienst der glühend enthusiastischen unermüdlichen Unternehmerin und Leiterin des ganzen Planes, der Hon. secr. Fräulein Constance Smedley, können die ausstellenden britischen Künstlerinnen. können aber auch die Gründerinnen des Berliner Lyceum-Clubs,



Blick in die Ausstellung des Londoner Lyceum-Club bei A. Wertheim—Berlin.

die ihrem impulsiven Drängen gefolgt sind, nicht hoch genug anerkennen. Und sie hat wirklich eine allgemeine englische Ausstellung von Frauenkunst zum erstenmale zusammengebracht, die eine durchgängig hohe Stufe aufweist. Von einigen der besten englischen Künstler war schon in London die Sichtung der Arbeiten übernommen worden; Ashbee, Brangwyn, Crane, Reynold, Stephens. Ihnen ist wohl der bestimmende Eindruck zu danken.

Eine kleine Anzahl von Werken ist persönlich stark und eindrucksvoll; in allen sicherer Geschmack, dekorativ und intim, sie sind brauchbar im guten Sinne und oft technisch interessant und gut gemacht, was alles man den gleichen Veranstaltungen unserer Künstlerinnen-Vereine in ihrer Gesamtheit bisher selten nachrühmen konnte.

Natürlich ist die stilistische Abhängigkeit von den bekannten Künstlern sehr zu erkennen. Das sentimental literarische Aufhöhen des Kunstgewerblichen ist noch bemerkbarer als bei den männlichen englischen Kollegen, aber dabei ist doch sehr Vieles feinfühlig, liebenswürdig und ehrlich erdacht, sodass man es wirklich auf die Dauer geniessen kann.

Die Ausstellung selbst, in einer hellen, ca. 30 Meter langen Galerie des Wertheim-Hauses freundlichst bereitet, umfasst mit sehr vielen Namen fast alle Zweige; einige Bildwerke, Bilder, Glasgemälde und Zeichnungen ergänzen den Eindruck. Das Beste sind wohl die Webereien, Stickereien, die Emaillen und teils die Silber-Arbeiten und die Buch-Einbände. Die Stoffe, Seiden, Leinen etc. in bester Art, schönen Farben, prächtig im Lüstre, handgewebt, sind von hoher Wirkung. Stickereien, Malereien auf Chiffon, reiche Spitzen sind vorzügliche Arbeiten. Die Emaillen als Einlagen in Schmuck und Geräten und als selbständige Bildwerke, vor allem die eigenartigen, starken Glasgower Arbeiten, können mustergültig sein in Farbstimmung und Behandlung.

Es ist kaum möglich, den vielen Künstlerinnen durch Nennung der Namen gerecht zu werden. Die hier beigefügten Illustrationen geben einige schöne Arbeiten wieder, vieler-



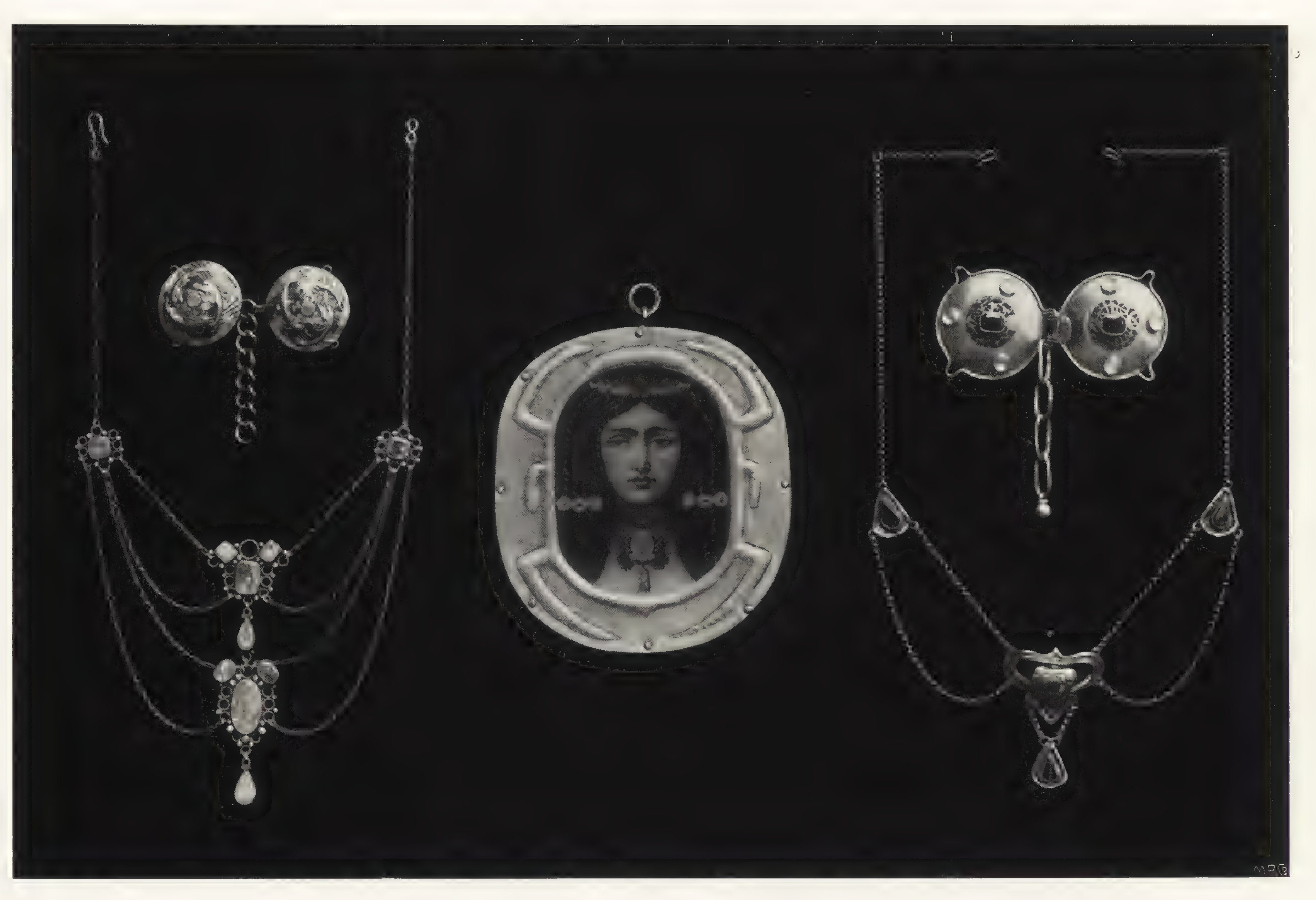
TEIL-ANSICHT AUS DER AUSSTELLUNG DES
LYCEUM-CLUB BEI A. WERTHEIM—BERLIN.



FLORENCE H. STEELE. SILBERBECHER. — ROPE & WOODWARD. KASSETTE IN KUPFER-BRONZE UND EMAIL. — ADA RIDLEY. VERGOLD. HOLZ-RAHMEN.



AGNES HARVEY. EMAIL. — M. G. ROBINSON. BUCHBAND. — AGNES HARVEY. EMAIL.

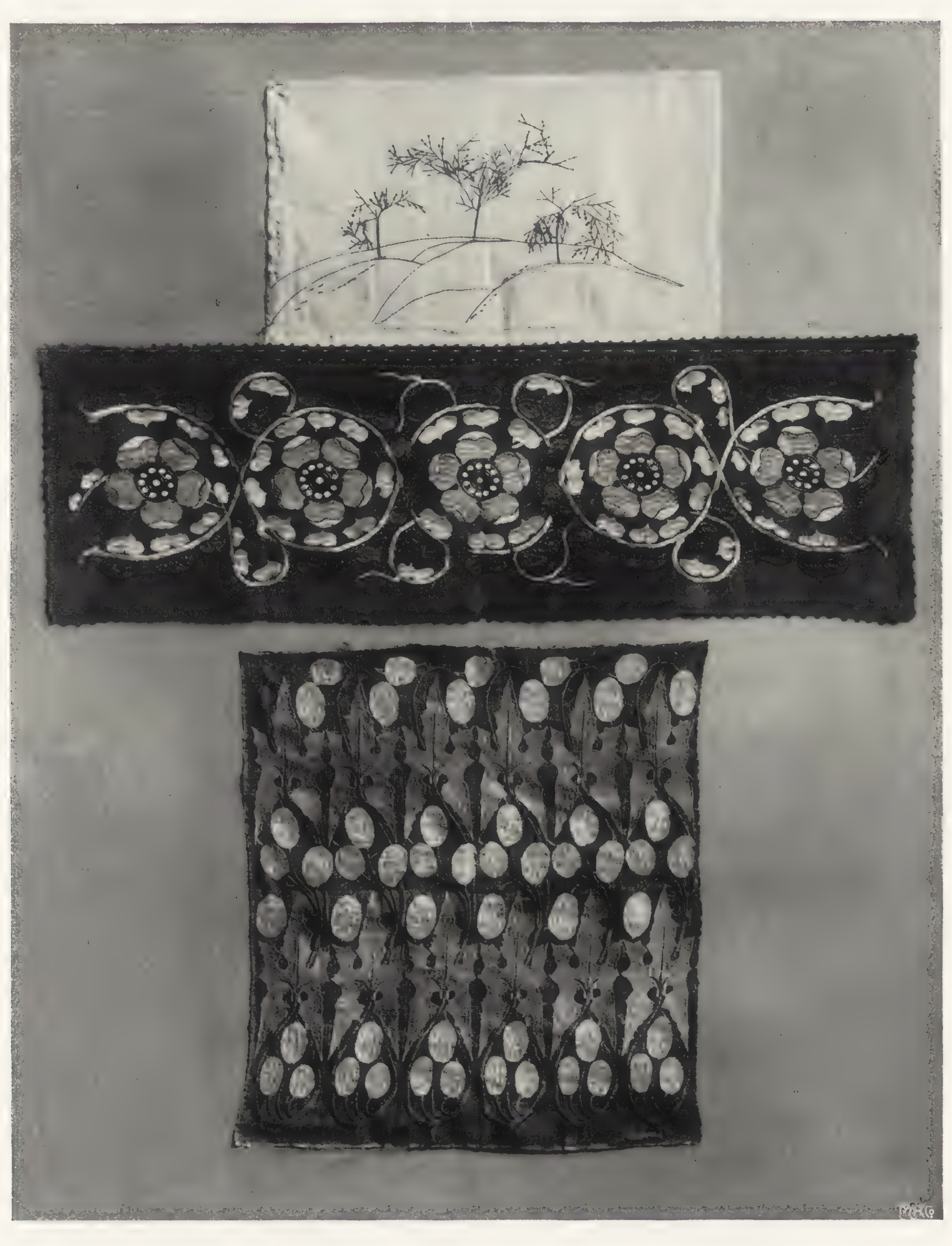


WADSWORTH. CHRISTINE CONNELL. ETHEL KARUTH. E. C. WOODWARD.

SCHMUCKSACHEN AUS DER AUSSTELLUNG DES LONDONER LYCEUM-CLUB IN BERLIN.



GERALDINE CARR. TRIPTYCHON. ASCHENBRÖDEL. EMAIL IN KUPFER-FASSUNG. NACH ZEICHNUNG VON ADAMS. * *



FLORENCE HÖSEL. ANNIE GARUETT. FARBIGE STICKEREIEN.

lei feine und kleine Dinge wären gleicherweise der Erwähnung wert. Eine vielseitige Künstlerin ist E. C. Woodward. S. Hadaway, Chr. Connell, E. Diek, G. H. Hildesheim, Wadsworth, Eastlake haben Emaillen, kleidsamen Schmuck, Geräte gemacht. A. French, F. Brickdale, Jessie King, A. Woodward sind volle Künstlerinnen der feinen Zeichnungen. O'Brien's Spitzen, J. Drew's gestickte Bildchen, Annie Garuett's ornamentale Stickereien und F. L. Hösel's Arbeiten mit Motiven seltsam zarter Landschaften wie noch so manches haben Wert. Die Bronze-Büste eines jungen Mädchens, von E. Downing, ist reif und sicher; gut in Farben ein Intarsia-Kruzifix und Anderes von B. Sleigh. Mehrere gute Glasgemälde haben Stil und Farbe. C. R. Ashbee und Walter Crane gaben, ersterer mit seinen Silber-Arbeiten und Büchern, letzterer mit den Originalen der Fairy-Queen und farbigen Skizzen, auch R. Stephens mit einigen Silber-Arbeiten, dem Lyceum-Club ein ehrendes Geleit. Der Erfolg der Ausstellung in Berlin war jedenfalls der Art, dass die künstlerischen Projekte des Lyceum-Club zur Möglichkeit geworden sind. PROF. C. STOEVING.



GROSSH. MAJOLIKA-MANUFAKTUR—KARLSRUHE (BADEN). BEMALTE MAJOLIKEN.
TEILS NACH ENTWÜRFEN VON PROF. HANS THOMA—KARLSRUHE.



GROSSH. MAJOLIKA-MANUFAKTUR—KARLSRUHE (BADEN). BEMALTE MAJOLIKEN.

TEILS NACH ENTWÜRFEN VON PROF. HANS THOMA—KARLSRUHE.

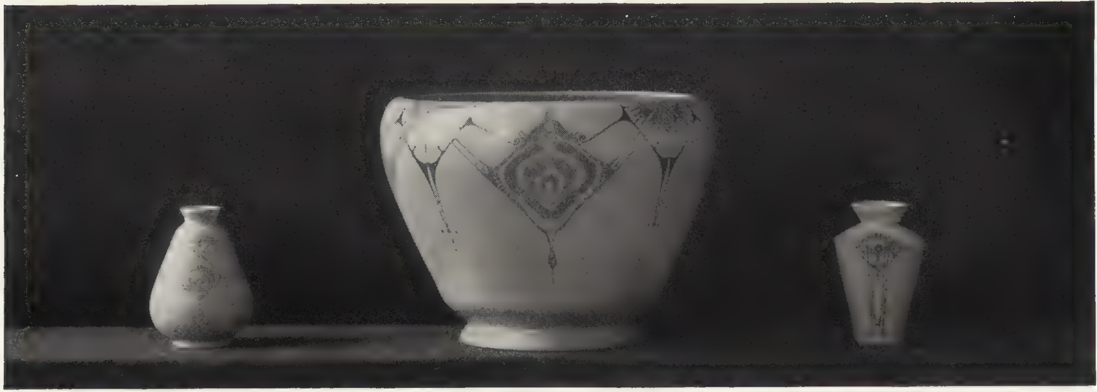






PLATEELBAKKERIJ »DE DISTEL«—AMSTERDAM. FAYENCEN MIT UNTERGLASUR-MALEREI.



PLATEELBAKKERIJ »DE DISTEL«—AMSTERDAM. FAYENCEN MIT UNTERGLASUR-MALEREI.



KARL KOSTIAL—PRAG.


EIN PREIS MIT 500 K.



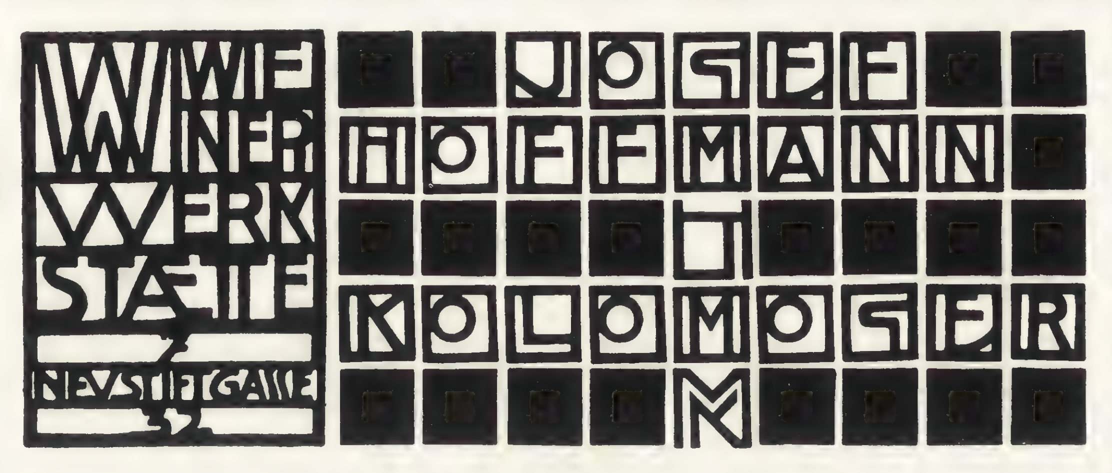
FRANZ JÄGER—RASPENAU. EHRENDE ERWÄHNUNG.



RUDOLF HANKE—WIEN.

EIN PREIS MIT 500 K.

Einen weiteren Preis mit 500 K. erhielt Teschner—Prag. Ehrende Erwähnungen erhielten Bitzau—Dresden und Professor Sergius Hruby—Teplitz.



DIE MODERNE IN WIEN.

Es ist unheimlich zu sehen, mit welcher Behendigkeit vom Publikum — und nicht nur von diesem! — alles missverstanden wird. Eine Komödie der Jungen — die sich im öffentlichen Zuschauerraum abspielt, in jener kompakten Majorität, die nichts so sehr braucht und nichts so sehr fürchtet, als die schöpferische Arbeit der Eigenart. Das ergötzliche Schauspiel gewährt befreiendes Lachen über die Unfehlbarkeit jener Instinkte, die mit tödlicher Sicherheit daneben tasten, und verständnisfreudig die gefälligen Surrogate, die anmutigen Fälschungen entgegenkommender Zwischenhändlerkunst bevorzugen. Es ist ein öffentliches Geheimnis, die Kunst auf den Schokoladen - Schachteln ist beim deutschen Volke noch bei weitem beliebter, als Meisterbilder. Man könnte über alle diese öffentlichen Irrungen und Missverständnisse ein sehr ergötzliches Buch schreiben, eine Art moderne Eulenspiegelei, die das Ansteckendste und zugleich Heilsamste, das die Welt kennt, das befreiende Lachen, gewährt, aber im Kerne freilich eine bitterböse Wahrheit verbirgt. Aus diesem ungeschriebenen Buche will ich nur ein paar Andeutungen geben, die unser Thema, die Wiener Moderne, berühren. Die freundschaftlichen Versicherungen des Auslandes, dass die Wiener Kunst am Hund sei, keiner Entwicklung fähig, eitel Spielerei, Putz, Ziermacherei, brauchen einem weiter nicht verwundern, wenn man bedenkt, dass man im benachbarten Ausland die Wiener Kunst viel zu wenig kennt, um den Weizen von der Spreu zu sondern.




Bemalte Holzdose.

Darin stimmt die Wiener Bewegung mit den Erscheinungen in anderen Kunstzentren überein, dass neben der guten Aussaat in dem aufgelockerten, fruchtbaren Boden das wilde Gestrüpp angeblich sezessionistischer Stilerfindung überwuchernd ins Kraut schoss, das in Deutschland den Namen »Jugendstil«, und bei uns sonderbarerweise »gemäßigte Moderne« heisst. Es ist jene Krankheits - Erscheinung von der Hermann Muthesius in seinem neuen Buche »Kultur und Kunst«, das jeder moderne Kulturmensch gelesen haben muss, unter

Damen-
Kleider-Salon.
Bureau.





Damen-
Kleider-Salon.
Probier-
Räume.

MK

Damen-
Kleider-Salon.
Empfangs-
Raum.





Damen-
Kleider-Salon.
Empfangs-
Raum.

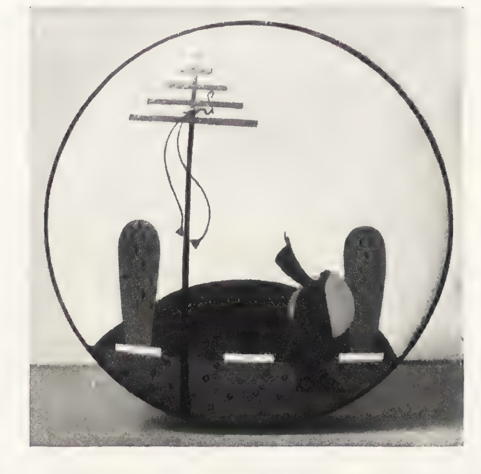
MK

Damen-
Kleider-Salon.
Empfangs-
Raum.



Papeterie.

dem Schlagwort, »industrieller Jugendstil« aussagt, dass er die peinlichste Verhöhnung ist, die dem guten Gedanken der modernen Bewegung dargebracht werden konnte. »Er ist verhängnisvoll nicht nur dadurch, dass er den Rückständigen und Missvergnügten Gelegenheit gibt, ihre Verurteilung fälschlich auf die ganze Bewegung auszudehnen, sondern auch dadurch, dass er bei den vielen Lauen und Fernerstehenden den Eindruck schafft, als ob nun das Endergebnis der neuen Bewegung gezogen wäre, ja sich selbst als das Ergebnis aufspielt. So bringt er die Bewegung in der breitesten Breite in Misskredit.« — Gegen diesen Allerleiraub, ob er nun »Jugendstil« oder »gemäßigte Moderne« heisst, ist freilich keine Verurteilung zu scharf. »Die Verpflichtung, dem Chaos Form zu geben, lässt nicht nach, wenn die Welt fortschreitet. Nie war die Kritik nötiger als jetzt. Nur durch sie kann die Welt sich bewusst werden, wohin sie gekommen ist.« Niemals kann das Wort Oskar Wilde von der Kritik als einer produktiven Tat zutreffender sein, als dem Chaos von formalistischen Äusserlichkeiten gegenüber, jenem Unrat von Stilbrocken und verzierenden Schnörkeln, in denen sich die formalistische Überkunst gefällt, und die über die innere Schadhaftigkeit der Parvenu-Kultur täuschen soll. Wir nehmen keine Klinke, keinen Taster, keinen Leuchter in die Hand, ohne den Leib einer menschlichen Figur zu umschliessen, eines Gnomen, einer Nymphe, einer Lichtträgerin, die mit geschlossenen Augen hinschreitet als Symbol der Nacht oder emporschwebt, wie die

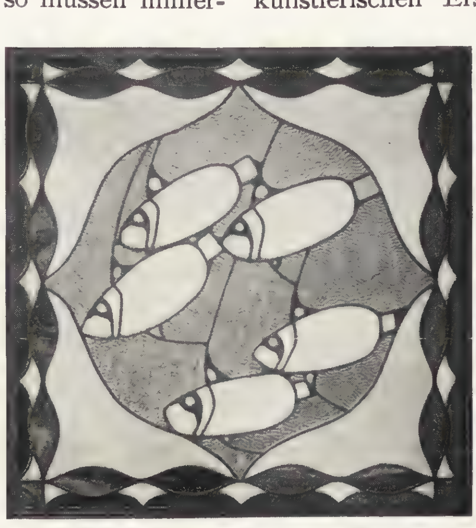




Bemalte Holzdose.

Kunst-Verglasung.

züngelnde Flamme oder hingekauert, schwer bebürdet, den Kerzenschaft umklammert. Fast alle Gebrauchsgegenstände sind mit dieser »Überkunst« umkleidet, wir finden keinen Laternenpfahl, keinen elektrischen Leitungsmast, der nicht umrankt wäre von ornamentalen Formengespinst, kein Wohnhaus, dessen Fassade nicht überladen mit stereotyp lächelnden oder gähnenden Masken. — Die gerechte Verurteilung einer solchen Brandschatzung des modernen Kunst-Gedankens legt indessen die Verpflichtung einer doppelten Vorsicht auf, damit nicht das Kind mit dem Bade verschüttet werde. Wenn von den Irrtümern und Missverständnissen die Rede ist, so kann es immer nur mit dem Hinweis auf das vorhandene gute Element geschehen, dem es nun einmal beschieden ist, dass es sich schwerer durchsetzt, als das schlechte Mittelgut. Wenn daher von den künstlerischen Ergebnissen eines Zeitalters, einer Nation, eines Landes oder einer Stadt gesprochen wird, so müssen immerhin die Gipfelpunkte der künstlerischen Leistungen, die als Strahlenwerfer die Wege der künftigen Entwicklungen beleuchten, ins Auge gefasst werden, wenn sich nicht einseitige und ungerechte Urteile ergeben sollen. In ihren ernsten künstlerischen Erscheinungen betrachtet,









Kunst-Verglasung.

lässt sich gerade von der Wiener Moderne mit gutem Fug sagen, dass sie am ganzen Kontinent die folgerichtigste Entwicklung im Sinne des neuzeitlichen Kulturgedankens genommen hat. Sie hat am klarsten das Wesen einer streng sachlichen Kunst ausgesprochen, die nichts anderes ausdrücken will als eine organische Idee. Ihr Zweckmäßigkeits-Sinn führte zu jener edlen Einfachheit, die als ihr reifstes Ergebnis anzusehen ist. In dieser Einfachheit, die den Luxus zu Gunsten des Komforts vermeidet, liegen alle Möglichkeiten einer hohen Kunst. »Sie können diese Einfachheit andererseits so kostbar herstellen, wie Sie wollen oder können; Sie können Ihre Wände mit gewirkten Tapeten behängen statt sie zu weissen oder mit Papier-Tapeten bekleben; oder Sie können sie mit Mosaik-Arbeiten verdecken oder auch durch einen grossen Maler Freskomalerei darauf anbringen lassen — all dies ist nicht Luxus, wenn es um der Schönheit willen und nicht zum Zwecke der Schaustellung geschieht.« — Mehr als die Feststellung dieses Gesichtspunktes ist hier kaum noch nötig. In allem übrigen können die Bilder für sich sprechen. Es ist nicht möglich, alle guten Kräfte, die am Werke sind, auf einmal zu zeigen. JOS. AUG. LUX—WIEN-DÖBLING.





Kunst-Verglasung.



Noten-Schrank.

ZUR ÖFFENTLICHEN KUNSTPFLEGE.

Auf die Gunst der Massen lässt sich eine Kunstpflege grossen Stils nicht gründen. Wenn uns irgend eine Zeit Denkmäler einer monumentalen Kunstgesinnung hinterlassen hat, so war das immer der Einfluss aristokratischer Machtfaktoren geistiger oder politischer Natur. Entweder das »Volk« repräsentierte an sich schon eine soziale Elite, wie die Bürgerschaften antiker Republiken, oder eine grosse Persönlichkeit drängte der Zeit ihren künstlerischen Willen auf, wie David, der künstlerische Diktator der französischen Revolution. Das politisch nivellierte Menschenchaos, welches das Volk eines modernen Staats ausmacht, hat in künstlerischen Dingen so wenig einen eigenen Willen, wie in irgend sonst einer höheren Kulturfrage. Was heute an öffentlicher Kunstpflege geleistet wird, geht auf ganz andere Initiativen zurück, als etwa auf die Kunstinteressen politischer Wählerschaften, Zu keiner Zeit hatte die Monumentalkunst das Eintreten eines berufenen Mäcenatentums nötiger als in unserer.

Es ist ein um so schwererer Verlust, dass gerade in einer solchen Zeit eine so starke Beschützerin der Künste, wie die katholische Kirche versagen muss. Aber die künstlerische Epoche des Katholizismus scheint endgültig vorüber zu sein. Die leitenden Kreise sehen in der Kunstpflege überhaupt nicht mehr die eigenste Angelegenheit der Kirche wie ehedem,



Schreib-Kasten.

oder was etwa noch an künstlerischer Produktion geleistet wird (z. B. auf dem Gebiet der Glasmalerei), schliesst sich als rein historische Stilrekonstruktion grundsätzlich gegen jeden Einfluss der modernen Kunst ab. Man glaubt der Gegenwart entbehren zu können. Für jede künstlerische Aufgabe des Gottesdienstes ist die feste sanktioniere Lösung gefunden. Der Bedarf erscheint überreich gedeckt durch das Kapital historischer Formen, das die Vergangenheit hinterlassen hat. Und anders als der äussersten Not gehorchend, lässt sich der heutige Katholizismus auf keine Konzessionen an den Fortschritt ein, auch in künstlerischen Dingen nicht. Lieber den Untergang aller Kunst in der fabrikmässigsten Massenreproduktion alter Vorbilder als den kleinsten Pakt mit den Modernen! Bei einer solchen Gesinnung ist für die lebendige Kunst nichts zu hoffen.

Etwas günstiger liegen die Bedingungen innerhalb der protestantischen Kirche. Hier bricht sich neuerdings eine der modernen Kunst nicht unfreundliche Bewegung Bahn. Der Protestantismus hat eine kunstarme, ja kunstfeindliche Vergangenheit hinter sich. Aber gerade darin liegt ein Moment der Stärke. Jetzt, wo er sich anschickt, den Geist eines einseitigen Puritanertums zu überwinden, führt er den Künsten eine frische Quelle neuer Aufgaben zu. Es ist keine altehrwürdige Überlieferung da, welche die Kunst bis in alle Einzelheiten hinein bevormundet und ihr jede freie Bewegung untersagt. Der Anschluss an die moderne Entwicklung ist sogar ein Gebot der Not-

Salon-Möbel.



wendigkeit, will der Protestantismus nicht überhaupt auf eine eigene Kunst verzichten und sich bedingungslos der älteren von der katholischen Kirche geschaffenen Formentradition unterwerfen. So hat sich der protestantische Kirchenbau durch die Emanzipation von dem konventionellen Schema des mittelalterlichen Basiliken-Grundrisses in der kurzarmigen, zentralen Kreuzanlagen die den Zwecken seines Gottesdienstes (Betonung der Predigt!) entsprechende Grundform eines eigenen Kirchentypus geschaffen. Und auch in der inneren Ausstattung hat man dem künstlerischen Bedürfnis in den letzten Jahren bemerkenswerte Zugeständnisse gemacht. Möglich also, dass dem Protestantismus noch einmal eine reichere Zukunft als kunstfördernde Macht in Aussicht steht. — Freilich sind der künstlerischen Mission des Protestantismus und des Kirchen-





Bemalte Holzdose.



Haus Dr. S.
Musikzimmer



Haus Dr. S.
Musikzimmer.



MK

Haus Dr. S.
Musikzimmer.

Haus Dr. S. Halle.

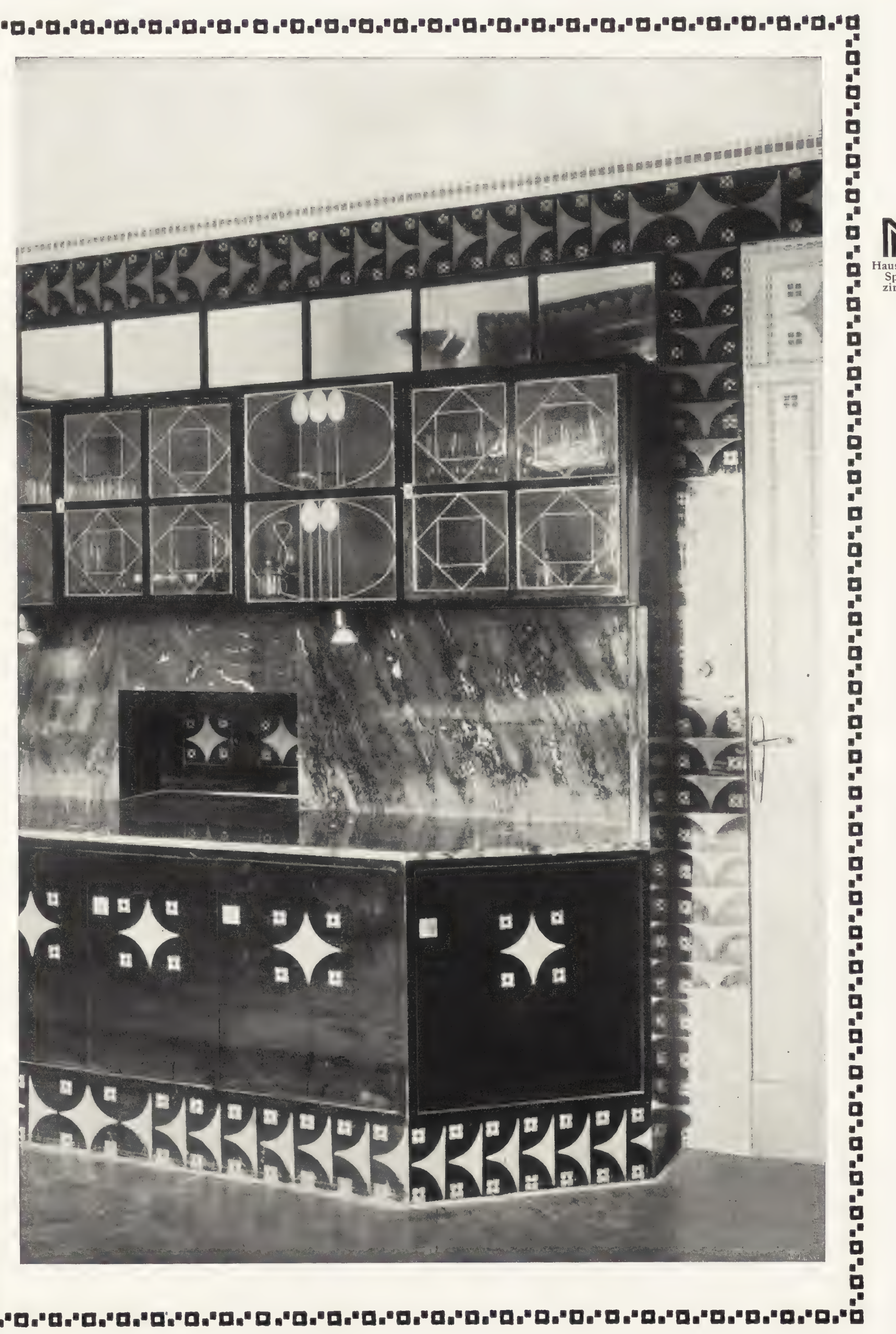




Haus Dr. S.
Halle.



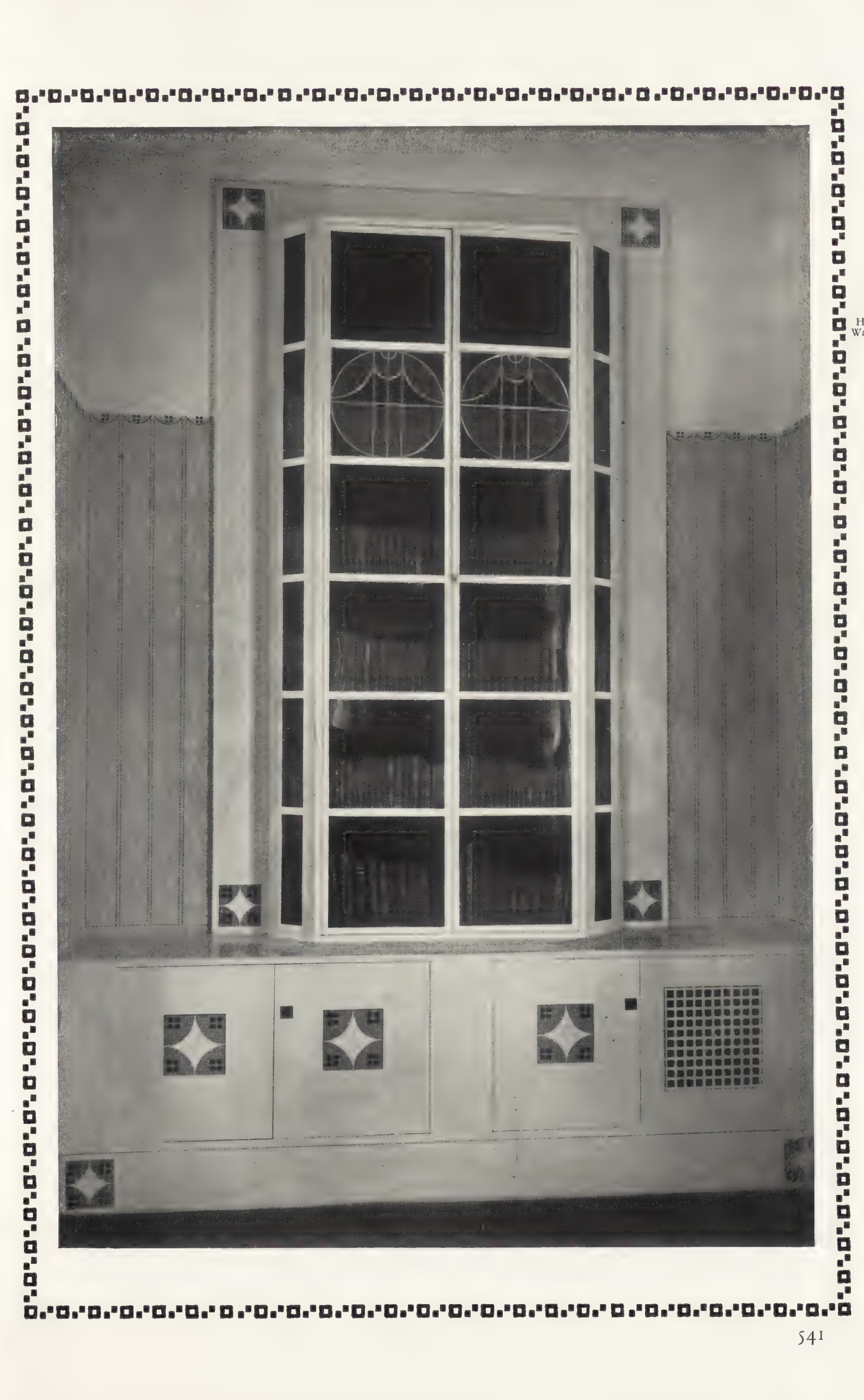
Haus Dr. S. Speise-zimmer.



Haus Dr. S.
Speise-
zimmer.



Haus Dr. S.
Toilette.



Haus Dr. S.
Wandschrank.

tums überhaupt noch andere Schranken gesetzt als nur die Rücksicht auf die inneren kirchlichen Anschauungen. Unsere heutige Kultur ist nun einmal weltlich, auch die Aufgabe der Monumental-Kunstpflege liegt im wesentlichen auf den Schultern der weltlichen, nicht der geistlichen Macht. Der Staat und die Staaten im Staate: die Städte haben die wichtigsten Aufträge zu vergeben. Das Wohl und Wehe unserer modernen Baukunst hängt viel mehr vom Schicksal öffentlicher Nutzbauten ab, als von dem einen oder anderen Kirchen-Projekt. Bahnhöfe, Post-Gebäude, Rathäuser, Regierungs-Paläste beherrschen den architektonischen Charakter eines modernen Städtebilds. Ihre dekorative Ausstattung im Innern und Äussern ist die grösste und fruchtbarste Aufgabe, welche sich die monumentale Plastik und Malerei wünschen kann. Hier ist der natürliche Boden für die Saat einer nationalen Kunst im grossen Sinn. Aber leider ein Boden, der heute noch so gut wie brach liegt. Für die ungeheuere Verantwortung, welche damit an den modernen Staat herangetreten ist, beginnt das Verständnis selbst in den Instanzen der nächstberufenen Regierungskreise eben erst zu dämmern. Es sind wenige Ausnahmen, die der Sache ein ganzes Herz entgegen bringen: dem richtigen Staatsbeamten ist die Kunst dieselbe quantité négligeable wie dem kannegiessernden Spiessbürger. Es ist bezeichnend für die Achtung, die bei uns die Künste geniessen, dass dem Künstler noch keine Form offizieller Vertretung in irgend einem Organ der öffentlichen Verwaltung und Gesetzgebung gewährt ist, so wie etwa dem Arzt oder dem Universitätsprofessor. Der Malerei und Plastik gegenüber hält der Staat seine Aufgabe damit für getan, dass er Museen baut und Akademieprofessoren anstellt, vielleicht einmal eine Kunst-Ausstellung oder einen Denkmalsbau protegiert. Wenn die Architektur als ein Rädchen in der Staatsmaschine mitfiguriert, so geschieht das aus jedem Grunde eher als aus künstlerischen. Man kann eben die Architekten



MK

Polierte getriebene Silberplatten mit eingesetzten Halb-Edelsteinen für weisse Möbel.

in grösseren technischen Fragen nicht entbehren. Darum nimmt man sie auf, und danach richtet sich im allgemeinen auch ihre Auswahl und der Geist ihrer Wirksamkeit: sie haben nicht den Bureaukratismus mit der Kunst, sondern die Kunst mit dem Bureaukratismus ausgetrieben. Wie haben nicht allein die Bauinspektoren mit ihrer amtlichen Schulweisheit im malerischen Bild unserer alten Städte und Dörfer gewütet. Manche Städte haben jetzt Architekten-Kommissionen zur künstlerischen Überwachung der Stadtentwicklung eingesetzt. Das ist immerhin ein Schritt vorwärts. Aber warum nur Architekten? Warum keine Maler und Bildhauer? Es spricht auch daraus jene Überschätzung des Fachmännisch-technischen, an der unser ganzes modernes Leben krankt. Zur Zeit Raffaels und Michel Angelos hat man architektonische Aufgaben wie die Ausführung des grössten Kuppelbaus der Welt in die Hand von Malern und Bildhauern gelegt: heutzutage muss man mindestens ein studierter Architekt sein, um zu wissen, ob eine alte Mauer schön oder hässlich ist. Als ob die Gesetze des ästhetischen Geschmacks nicht in allen drei Künsten dieselben wären und ein Künstler, der den formalen Aufbau einer Landschaftsmalerei verstehen muss, zur Beurteilung formal-ästhetischer Architekturfragen nicht mindestens ebenso berufen wäre, wie der zunftmäßige Stiltechniker oder Eisenkonstrukteur. Mit derselben Einseitigkeit werden die grossen Konkurrenzen behandelt. Es ist gewiss ein Segen für die Kunst, wenn die Ausführung der wichtigsten Monumentalbauten nicht mehr als eine Domäne der amtlichen Baubehörden und des staatlich gezüchteten Bonzentums betrachtet, sondern dem freien Wettbewerb aller künstlerisch potenten Kräfte überlassen wird. Aber auch dabei denkt man allzu einseitig an die Architektur. In den Jurys sitzen nur Architekten. Die offizielle Behandlung der Projekte kümmert sich nur um den architektonischen Teil. Welche Rolle die malerische und plastische





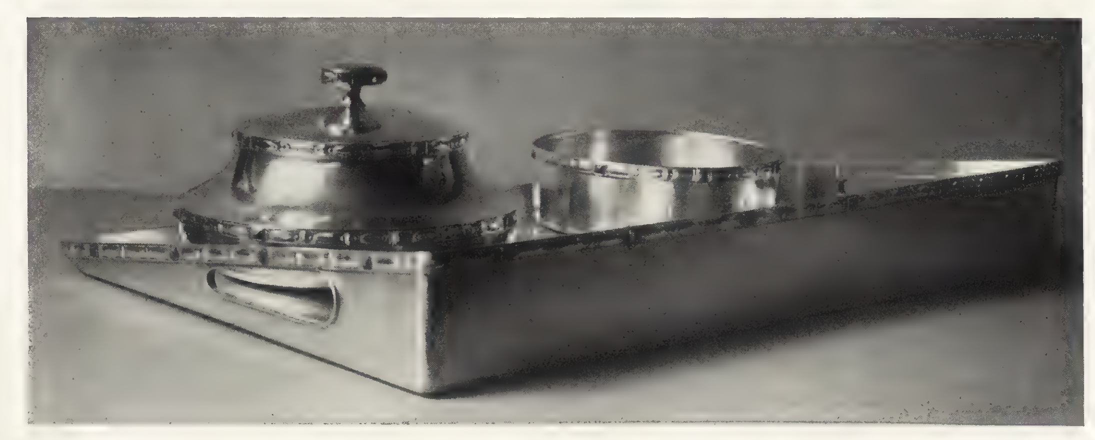
Polierte getriebene Silberplatten mit eingesetzten Halb-Edelsteinen für weisse Möbel.

Tee- und Kaffee-Service. Silber.

Ausschmückung spielen soll, bleibt dem guten Willen und dem Verständnis des ausführenden Architekten überlassen. Statt dass auch diese Aufgaben mit dem gebührenden künstlerischen Ernst behandelt werden und der Architekt *gezwungen wird,* sie den berufenen künstlerischen Händen zu überlassen.

So untergeordnet diese Fragen auf den ersten Blick erscheinen mögen: für die Kunst sind sie Lebensfragen. Sie berühren Grundprobleme unserer künstlerischen Kultur. Die ganze Zukunft unserer Monumentalkunst ist auf den Zusammenschluss der Künste gestellt. An welchen Aufgaben sollen denn dem »grossen Stil« die Kräfte wachsen, wenn es nicht die grossen Aufgaben unserer staatlichen und kommunalen Einrichtungen sind? Zugleich ist hier die breiteste Berührungsfläche zwischen Leben und Kunst, der goldene Boden einer Volkskunst im höheren Sinn. Was in der Abgeschiedenheit der Museen ruht, ist für den, der die Kunst liebt und sucht. Mit dem Leben eines Volkes verwächst nur die Kunst,

Suppentopf. Silber mit Steinen.



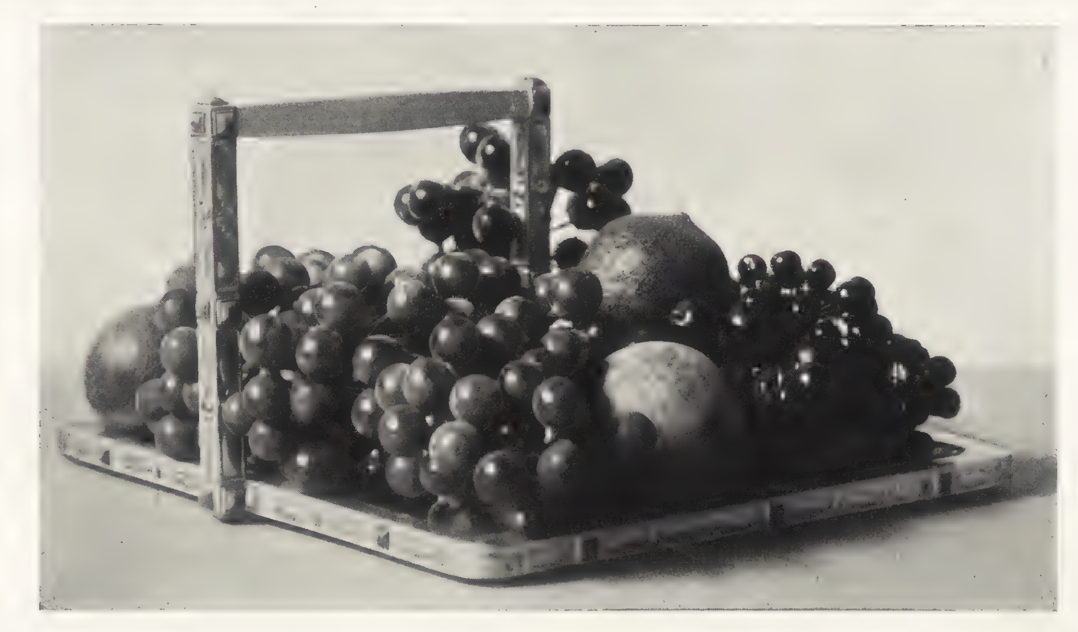
Tafelgeräte, Silber mit Steinen.

der es auf allen Wegen und Stegen seines täglichen Daseins begegnet. In diesem Sinne ist die Ausmalung einer Bahnhofshalle wichtiger als alle Galeriebilder. Was hat aber der Staat bis jetzt getan, um diesen Zusammenschluss zu fördern? Es ist für ihn kein Ruhmestitel, dass er sich auf diesem Gebiet von manchem Warenhausbesitzer und Grossbrauer beschämen lässt. — Denn auch diese Fragen sind im letzten Grunde Fragen der Persönlichkeit. Der entschlossene Wille und das unbefangene Urteil lässt sich durch keinen bureaukratischen Formalismus ersetzen. Darin liegt eben der unvergleichliche Vorzug des fürstlichen Mäcenatentums, wenn sich zu diesen persönlichen Eigenschaften noch die Fülle der Macht gesellt. Ein Königswille hat Deutschlands erste Kunststadt geschaffen. Kleinere Fürsten sind jenem Beispiel gefolgt. Und welche Staatsmaschine der Welt hätte eine Sache wie die Darmstädter Künstlerkolonie zu Stande gebracht! Aber die Vorteile, welche das fürstliche Mäcenatentum bringen kann, werden durch die Gefahren eines allzupersönlichen Regiments wieder aufgewogen. Wir Deutschen haben auch in künstlerischen Dingen keinen Grund, uns den Absolutismus zurückzuwünschen. Gewiss verlangt die Kunstpflege Leidenschaft und persönliche Anteilnahme. Aber die Kunst selbst braucht vor allem Freiheit. Ein Fürst, der die Künstler kommandieren möchte, wie Generale, ist ihr kein guter Genius.

So bleibt denn dem Staat immer noch die wichtigste Aufgabe. Er ist heute der berufenste Protektor der Künste. Es gilt nur die hindernden Bleigewichte des

Tafelgeräte, Silber mit Steinen.

Obstplatte. Silber mit Steinen.



staatlichen Verwaltungs-Apparats abzuschütteln. Die liegen zum grossen Teil in der juristischen Natur des Staatsbeamtentums selbst. Der Beamte ist seiner korrekt abstrakten Weltanschauung nach allzusehr geneigt auszugleichen und zu erhalten statt durchzugreifen. Die Kunst kann aber alles brauchen, nur keine faulen Kompromisse. Man darf keine älteren Rechte schonen, wo es gilt, einer jungen Kraft den Weg zu bahnen. Man darf keine Rücksichten auf konventionelle Begriffe nehmen, will man etwas wahrhaft Schöpferisches durchsetzen. Wie viele frischen und fruchtbaren Gedanken werden verdorben, weil sie durch die Nivelliermaschine des Bureaukratismus hindurch müssen: die Geschichte der Konkurrenzen ist eine Geschichte der menschlichen Halbheit. Der Künstler denkt darin anders, und zum Segen der Kunst, rücksichtsloser als der Beamte. Man lasse ihm nur einen grösseren Wirkungskreis, und vor allem einen unmittelbaren Einfluss auf die staatliche Kunstpflege, und man wird sehen, wie viele Dinge gehen werden, die jetzt

Aufsatz. Silber mit Steinen.

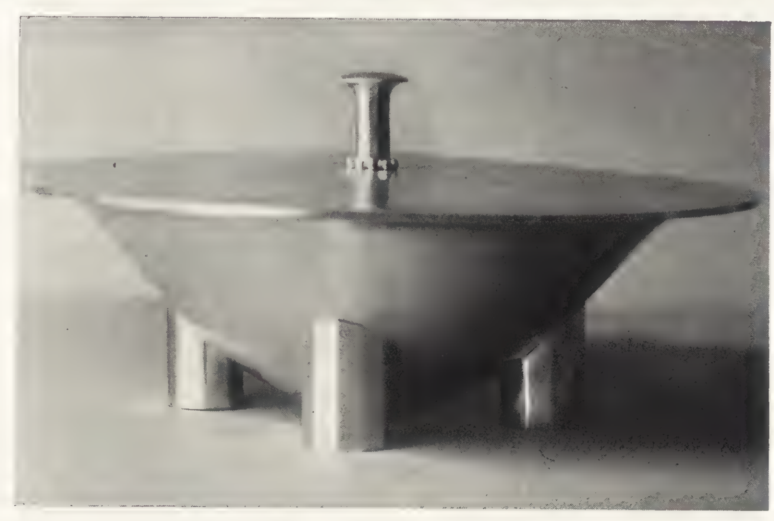
nicht gehen. Über das wie wird man sich leicht einigen, wenn nur einmal der gute Wille da ist. Und diejenigen Elemente der Beamtenhierarchie, denen es um die Kunst ernst ist, werden selbst dankbar sein für eine Verstärkung des künstlerischen Einflusses. Auch auf andern Gebieten hat es Kämpfe gekostet, wo die Zeit Gegengewichte gegen die Einseitigkeit des juristischen Bureaukratismus forderte. In der Kunst hat die Konservierung des Zopfes nicht so unmittelbar materielle Folgen, wie in rein praktischen Dingen. Darum ist man hier langmütiger und selbstzufriedener. Aber einmal rächt sich die Gleichgiltigkeit gegen die Forderungen der Zeit so oder so: Die Vernachlässigung idealer Kulturaufgaben hat noch immer materielle Schäden nach sich gezogen. PROF. KARL WIDMER—KARLSRUHE.



Tafelgeräte. Silber mit Steinen.

VOM PRIMITIVEN IN DER ANGEWANDTEN KUNST.

Unter den Erzeugnissen des modernen Kunstgewerbes befindet sich manches Stück, vor dessen verblüffender Einfachheit wir versucht sind, zu fragen, ob es auch wirklich in unseren Tagen entstanden oder vielleicht ein Fund sei aus prähistorischen Gräbern, aus den Königspalästen von Knosos oder aus den Niederlassungen der Hallstadtperiode. Man hat sich gewundert, dass unsere Zeit, die doch in den grossen Fortschritten der Technik ihr wichtigstes Verdienst erblickt, solche Bildungen hervorbringt, in denen von den modernen Errungenschaften der Technik keine Spur zu entdecken, die vielmehr aussehen, als ob ihre Verfertiger über die Anfänge der Materialbearbeitung noch nicht hinausgekommen. Sollte der moderne Stil, sagte man, ein Dokument der Kultur unserer Zeit sein, so müsste er gerade auf die reichen Hülfsmittel der Technik sich stützen und nicht durch eine sparsame, sondern eine möglichst intensive Verarbeitung des Materials sich auszeichnen. Statt dessen nun diese geometrischen Möbel aus vierkantigen, geraden Hölzern, die höchst primitiven Gefässe, die grob behauenen oder einförmig kahlen Mauern, der aus einfachen Plättchen und Drähten bestehende Schmuck! Und dabei scheint es, dass gerade die verwöhntesten Augen, die Feinschmecker in Dingen des Kunstgenusses an den anspruchslosesten, strengsten, den sozusagen nackten Formen be-



Kastanien-Schüssel. Silber.

sonderes Gefallen finden. — Ist diese Erscheinung vielleicht als Reaktion zu verstehen auf den allzu grossen Aufwand an Details, der vordem die Häuserfronten und Interieurs, die Gebrauchs- und Schmuckgegenstände belastete und das Auge mehr ermüdete als erquickte? Die Sehnsucht nach dem Ungekünstelten, Einfachen, Herben, selbst Rohen wäre darnach wohl zu erklären, und wir hätten für die Kulturgeschichte ein Beispiel mehr für den alten Satz, das die Gegensätze sich ablösen. Wie sich die überfeinerte Gesellschaft der französischen Königshöfe an der Naivität und Natürlichkeit der Schäferspiele zu erholen suchte, so flieht der überhastete, nervöse, moderne Mensch vor der Hypertrophie an Linie und Farbe und Schmuck, um sich an der ungebrochenen Kraft und Gesundheit, an der kühlen, anspruchslosen Nüchternheit der primitivsten Formen abzuspannen und zu erfrischen.

Damit ist indes nicht gesagt, dass diese Urformen auch wirklichen Kunstwert besitzen; vielleicht zieht an ihnen gerade die Kunstlosigkeit an. Und wenn wir gewissen Theoretikern glauben wollten, so wäre Luxus, freie Betätigung der Phantasie in der Tat eine Vorbedingung für das Dasein der Kunst; aus dem Reich des Notwendigen, des rein Handwerklichen wäre sie also verbannt.

Tee-Service. Feuervergoldetes Silber.



Gemüse-Schüssel. Silber mit Steinen.

Gegen ein solches Urteil werden sich aber die Künstler mit allen Kräften wehren. Sie sind sich bewusst, dass es doch noch etwas ganz anderes war, was sie zum Entwerfen jener einfachen Gegenstände bewog. Sie stehen mit ihrer vollen Künstlerschaft für diese ihre Werke ein, sie wollen sie als echte künstlerische Leistungen angesehen wissen. Nicht Blasiertheit liess sie zu den primitiven Formen greifen, nicht die Übersättigung und der Überdruss an Kunst, sondern ein natürlicher Drang trieb sie mit aller Kraft in diese Richtung, weil sie hier die Möglichkeit sahen, neue und hohe ästhetische Qualitäten zu erzielen. — Sie erstrebten reine und starke Eindrücke, und sie dachten nach, wie solche zu erreichen. So kamen sie von selbst darauf, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden, und sie sahen, dass je mehr sie von dem schmückenden Beiwerk, das zuerst für so wichtig gehalten wurde, wegliessen, desto ungetrübter und klarer und eindringlicher die Momente, welche die künstlerische Wirkung bedingten, zu Tage traten. Auf diesem Wege langten sie endlich bei Formen an, die nichts weiter enthielten, als das für den Zweck und für die tektonische





Blumen-Gefässe. Alpaka.

Standuhr. Silber.

Idee unbedingt Notwendige. Nun sprachen der Zweck und die tektonische Idee allein, nun wurden sie klar gehört und verstanden; sie konnten ihre ganze tiefste Wirkung üben.

Nicht blasiert und müde waren die, welche so sich die Einfachheit erkoren, sondern sie waren energische, wahrhaftige und gründliche Sucher der Schönheit. Und weil sie es ernst meinten mit ihrer Kunst, so scheuten sie nicht von dem scheinbar Reizlosen und Nüchternen zurück, das, weil es nicht durch äusserliche, unsachliche Mittelchen sich in die Augen schmeichelte, sondern ernstes Eingehen auf das Wesen heischte, keine Aussicht hatte, der grossen Menge zu gefallen. Ihr Verständnis ist auch immer noch auf einen kleinen Kreis beschränkt; und das, obwohl sie eben durch die Schlichtheit am ersten jene viel umworbene Grösse u. selbst bei den kleinsten Dingen Monumentalität errangen. Durch das Einfache führt der gerade Weg zum Grossen. — Selbst denkende Menschen, die schon Proben gaben von feinem Geschmack, haben sich an Erzeugnissen der besprochenen Art gestossen. Sie nahmen Ärgernis an Frauenschmuck, der aus blossen zugeschnittenen Goldschildchen besteht, wie ihn etwa Eysenloeffel zeichnet, und fordern reichere plastische



Tee-Dose aus getriebenem Alpaka-Blech.



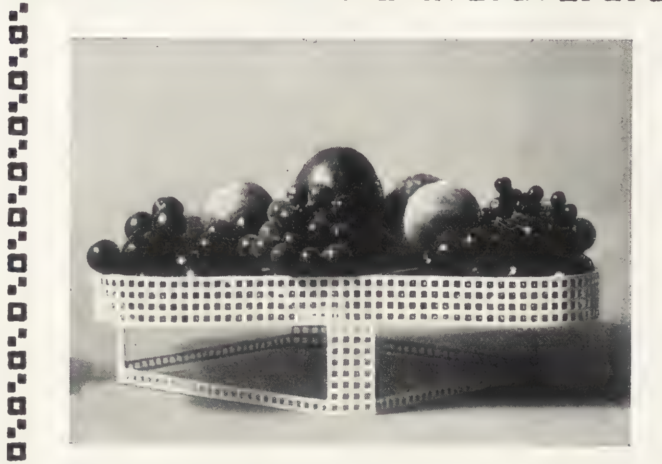
Durcharbeitung. Aber sie ignorieren dabei, dass ein solcher Schmuck seinem Wesen nach nur ein untergeordnetes Glied in der Toilette der Frau ist und keinesfalls die Aufmerksamkeit von der Trägerin auf sich ablenken darf. Seiner Bedeutung entspricht genau ein bestimmtes Maß von Arbeit und künstlerischem Aufwand; jedes Mehr ist nicht nur überflüssig, sondern direkt schädlich. In ähnlicher Weise wird oft der Gesamt-Eindruck eines Raumes dadurch zerstört, dass die Möbel, die in ihm aufgestellt, viel zu reich ausgestaltet sind. Man sieht nur mehr Einzelmöbel oder einzelne Partien an ihnen, und man übersieht, dass das Wichtigste am Raume der Raum ist, die von den Wänden eingeschlossene dreidimensionale Gestalt. Von diesem Gesichtspunkt aus ist auch das Aufkommen der kahlen Wände, über die so viel geklagt wird, zu verstehen. Nur wenn die Wand selbst sichtbar und nicht, wie so oft, durch unzählige aufgenagelte Kinkerlitzchen unterbrochen wird, kann sie ihre begrenzende und zugleich raumschaffende Tätigkeit ausüben. Und die Kästen, warum sollen sie nicht schlank und frei bekennen, was sie ihrer Natur und Bestimmung nach sind, nämlich kistenförmige Hohlkörper, raumumschliessende Brettergefüge, dazu gemacht, in diesem Hohlraum Wäsche und Kleider, Bücher und allerhand Geräte zu bergen? Warum sie mit einer Architektur ausstatten, die höchstens an einem Gebäude als »gerade genug, und nicht zu viel« gelten würde? Und selbst am Hause ist die rauhe Wand, die ungeschminkte Mauer aus Ziegelsteinen oft viel überzeugender und eindrucksvoller, als pomphafte Simse und Säulenordnungen.

Je einfacher die Gebrauchsgegenstände sind, desto leichter ordnen sie sich dem Menschen unter. Er ist doch auf jeden Fall der Herr im Hause, und wie der

Blumen-Gefäss. Alpaka.



Standuhr mit Alabaste-Säulen.

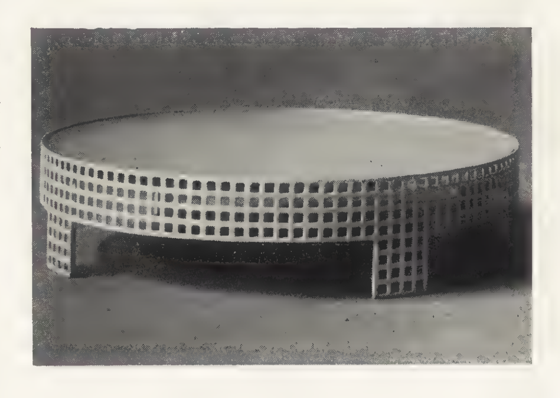


Tischgerät. Weiss-lackiertes Eisenblech.

Dienstbote einfacher gekleidet gehen soll als die Herrschaft, so dürfen die Möbel sich nicht aufdrängen und nicht durch überreiche Ausgestaltung ein Aussehen erlangen, als ob sie um ihrer selbst willen da wären. Wo die Möbel einfach, da gleiten die Augen über sie hin, da bleibt das Hauptinteresse dem Menschen gewahrt, und nichts stört ihn bei der geistigen Arbeit oder der Geselligkeit.

Die einfachen Formen erziehen zur Sammlung, aber auch zum künstlerischen Sehen. Denn durch sie wird der Blick notwendig auf das Wesentliche gelenkt, er lernt die Elemente aller Formen kennen und werten, und kann nicht mehr zerstreuende Buntheit mit innerem Reichtum und tiefer Kraft verwechseln. Die luxuriösen Gebilde, welche daneben das moderne Kunstgewerbe ja auch erzeugte, haben nicht die gleiche pädagogische Bedeutung, sie arbeiten nicht für die Zukunft vor.

Die Ähnlichkeit mancher kunstgewerblichen Gegenstände mit solchen der Urvölker dürfte weniger einer Marotte der Künstler, die sich in der Rolle des Unbeholfenen, Kindlichen gefielen, als vielmehr einem inneren Grunde entsprungen sein. Diejenigen, welche der neuen Bewegung als Führer vorangingen, hatten erkannt, dass man sich mit der äusserlichen Stilnachahmung auf verfehltem Wege befand, und dass es, um zu



Tischgerät. Weiss-lackiertes Eisenblech.

neuen, echten Formen und zu einem lebenskräftigen Stil zu gelangen, nötig sei, wieder ganz von vorne anzufangen mit den elementarsten Gebilden, die sich aus Zweck, Material und Technik ergeben. Solch elementare Gebilde sind aber auch die Geräte der Wilden und der prähistorischen Völker. Sie stehen tatsächlich am Anfang der Entwicklung, während wir nur infolge der schweren Verirrung gezwungen wurden, zu kräftigem Ausholen so weit zurück zu gehen. Mit Unrecht wirft man also unsern Primitiven vor, sie hätten, unter dem Vorwand, mit der Stilnachahmung ein Ende zu machen, nur in dieser eine neue Mode eingeführt, den Stil der prähistorischen Kunst, wenn das wirklich schon ein Stil und eine Kunst genannt werden kann. Allerdings gilt von den primitiven Formen, dass sie kein

Tischgerät. Weiss-lackiertes Eisenblech.

festes Zeitgepräge zur Schau tragen. Sie wären in jeder Epoche möglich gewesen, und die gewöhnlichen Gebrauchsgegenstände waren wohl auch immer so einfach gehalten. Nur dass man bewusst und absichtlich zu ihnen zurückkehrte, das weist auf unsere Zeit mit ihrer Unnaivität und mit ihrem grübelnden Forschen nach dem Wesen der Dinge. Noch ein weiteres Moment bringt das Primitive dem modernen Menschen näher. Der interessiert sich ja gewaltig für das Technische, die Triumphe des Ingenieurs erhitzen ihn mehr als alle philosophischen Systeme, die je zusammengezimmert wurden. Ja, er beginnt sogar die Werke des Ingenieurs, besonders die Maschine, mit künstlerischem Auge zu betrachten, und wagt es, sie schön zu finden. So liegt es für ihn nahe, auch das Möbel zunächst als technisches Erzeugnis zu betrachten und diejenigen Eigenschaften an ihm zu werten, die ihm auch an einer Maschine oder Brücke zusagen würden. Da verliert dann alles Überflüssige, jeder Schmuck schnell seinen Wert; es kommt ihm nur

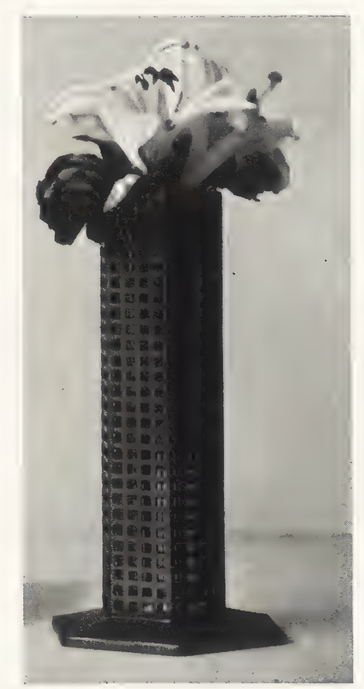




Tischgerät. Weiss-lackiertes Eisenblech.

mehr auf die eigentlichen Werk- und Zweckformen an. Das ist ein Leckerbissen für das Auge, den die simplen Werkformen darbieten: das Miterleben ihres Werdeganges, die in jedem Augenblick mögliche Übersicht über ihre Entstehung und sukzessive Zusammensetzung. Wo sich die endgiltige Erscheinung nur wenig von der Gestalt des verwendeten Werkstückes entfernt, sieht man dieses auch nach der Vollendung immer noch durch. Man erkennt an Tisch oder Stuhl die einzelnen Brettchen, Pfosten und Leisten, aus denen sie zusammengesetzt, wie am Haus die Quadern, die aufeinandergetürmt die Mauer bilden. Indem so das Ganze und der Teil zu gleicher Zeit, aber getrennt, aufgefasst werden, glaubt man in jedem Augenblick das Zusammen-

Tischgerät. Weiss-lackiertes Eisenblech.

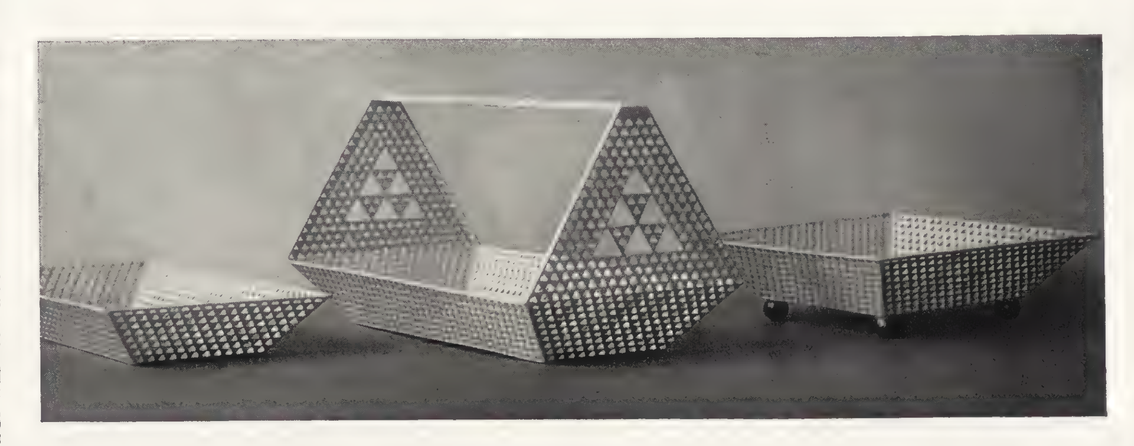


Blumenvase. Eisenblech schwarz galvanisiert.

treten der Teile mitzuerleben, das je nach der Konstruktion von der grössten Mannigfaltigkeit sein kann; vorausgesetzt ist hierbei natürlich, dass die Konstruktion auch wirklich offen gelegt und deutlich zu verfolgen ist. Wir fühlen aber auch die schöpferische Idee in uns walten, die aus den groben Brettern und Leisten sich das Möbel erdachte oder aus den Blechschildchen den Schmuck; wir geniessen den erfinderischen Reichtum und die Kühnheit des Schöpfers und die Kraft und Geschicklichkeit des Arbeiters, der nach des Urhebers Plane die Teile zusammenfügte. — Das alles ist bei jenen kunstgewerlichen Gegenständen, die ihre Entstehung verbergen, ausgeschlossen. Möbel, wie die modern französischen, stehen da, wie eine einzige plastische Form; sie erzählen nichts von ihrer Herkunft, sie sind eingebildete, exklusive Salonbewohner, die nicht an die Werkstatt erinnern wollen, aus der sie hervorgegangen. Ja, man vergisst vor ihnen sogar, dass sie aus Holz gefertigt, und dass ihre Herstellung immerhin etwas Anstrengung und Schweiss kostete. In dem vornehmen Milieu würden solch prosaische Gedanken auch zu störend wirken! Unsere Primitiven aber, die wohl wissen, dass eine aristokratische Feinfühligkeit dazu gehört, in dem Einfachen das Schöne zu schätzen, scheuen dennoch nicht vor der Werkstattluft und der Nähe des Arbeiters zurück. Im Gegenteil, sie betonen die Zeichen der Arbeit und die Merkmale der Technik, statt sie durch Schleifen und Putzen zu verwischen und hinwegzuglätten. Und sie erlauben uns dadurch, stets von neuem den interessanten Kampf zwischen Werkzeug und Material, von denen jedes seinen Charakter, seine Individualität und seinen besonderen Willen hat, nachzufühlen. Sogar die Individualität des Arbeiters darf sich in seinem Werk aussprechen, die liebevolle, peinliche Treue oder der kongeniale Schwung, mit dem er die »Komposition« des Künstlers reproduziert. — A. JAUMANN.



Brodkörbchen. Weisslackiertes Eisenblech.



Tischgeräte. Weiss-lackiertes Eisenblech.

DAS FIGURENBILD.

»Die Kunst ist Bewerbungsprodukt«, sagt Darwin. — »Die Kunst ist Naturnachahmung«, sagen die Ethnologen. — »Die Kunst ist Ideendarstellung«, sagen Hegel, Kant, Schopenhauer und viele andere. Und viele andere sagen noch andere schöne Dinge, vor deren Synthese der moderne Ästhetiker verzweifelnd steht und es daher vorzieht, auch seinerseits wieder etwas anderes zu sagen.

Der Maler aber schiert sich nicht um die graue Theorie, nimmt Pinsel und Palette zur Hand und malt. Was er malt, gibt ja erst den Ästhetikern den Stoff zu ihren Distinktionen. Was malt er? Die nächstbeste Ausstellung soll es uns verraten. Da sehen wir Porträts, viele Porträts, »aufgefasst« und nicht »aufgefasst«, Interieurs, Freilichtszenen, Szenen des täglichen Lebens und Landschaften, viele Landschaften.

»Die Kunst scheint doch Naturnachahmung zu sein«, denken wir bei uns und legen den Finger an die Nase. Naturnachahmung mit mehr oder weniger Anteilnahme des individuellen Geistes, durch dessen Auge und Finger der Eindruck auf die Leinwand geglitten ist. Wir entzücken uns über irgend eine stimmungsvolle Sommernacht; wir empfinden die suggestive Kraft, die von der Bewegung irgend eines nackten Armes ausgeht, wir konstatieren, dass das Licht und die Sonne fast nirgends zu kurz kommen, und stellen unseren Künstlern das Zeugnis aus, dass sie brillante Beobachter sind. Dann holen wir unseren Regenschirm ab, der schon längst Heimweh nach uns hat und treten hinaus ins Freie, das die angenehme Eigenschaft besitzt, nicht nach Öl und Terpentin zu riechen. Alles, was zwischen Himmel und Erde kreucht, wächst und fleugt, haben wir drinnen gesehen. Und doch bleiben wir auf der obersten Treppenstufe

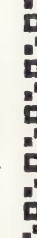


Körbchen. Weiss-lackiertes Eisenblech.

des Ausstellungstempels stehen und besinnen uns auf etwas, was wir dennoch nicht gesehen haben . . . . — Was wir dennoch nicht gesehen haben, wie sollen wir es nennen? Es hat so viele Namen. Was wir nicht gesehen haben, das ist das Gesicht unserer Zeit, deren verhüllte Züge uns aus den Wirbeln des Lebens, aus einem Strassen - Auflaufe, einem Buche, einem belebten Warenhause fremd u. vertraut entgegenblickten. Das ist unsere turbulente, von Widersprüchen hochaufgärende Kultur. Das sind die freien, kühnen Gedanken, von denen unser ganzes Leben zehrt. Das sind die Sehnsüchte, die mit grossen Geberden wie Wolken durch unsere Geister ziehen. Was nicht *gesehen*, nur *geschaut* werden kann, das haben wir drinnen vergeblich gesucht. — Wir sahen Sportsmänner hoch zu Ross in einem fulminanten Sonnenschein, aber wir sahen nicht die apokalyptischen Reiter, die in tausendfältiger Bedeutung über unseren Häuptern durch die Zeit jagen. Wir sahen fröhliches Sonnenlicht genug, aber wir sahen nicht die Lebensfreude sich in hohen, bedeutenden Gestalten auf reichen Tafeln entfalten. Wir sahen Sommernächte, deren Reiz lieblich mit etwas Tod garniert war, aber wir sahen nicht Ihn selbst in einer ganzen furchtbaren Majestät. Wir sahen Vieles, was der Maler mit gutem Auge aus der Flut des Lebens herausgehoben hat. Aber »was sich nie und nirgends hat *begeben*«, das Einzige, das nie veraltet, das hat er nie gesehen und nicht festgehalten. Sehen



Damen-Handtasche. Leder und Silber mit Achatschliesse



Taschen-Ausleerer. Leder.

aber heisst hier empfinden und er hat es nicht empfunden, weil er zu viel Nur-Maler und wenig Poet war, und weil er an das Dogma von der gutgemalten Rübe glaubt.

Der allgemeine Grundsatz der modernen Malerei, dass jeder Gegenstand durch das künstlerische Sehen geadelt werde, hat die Geister unserer Künstler träge gemacht und zu einer unsäglichen Unterschätzung der schaffenden Idee geführt. Die wenigen, ach allzuwenigen Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Wer der Meinung ist, dass jeder Tümpel durch einen Streifen Sonnenlicht ohne weiteres in die erste Reihe der künstlerischen Gegenstände vorrücken könne, dem wird es allerdings unfassbar bleiben, weshalb ein anderer Gestalten über Gestalten türmt, um mächtiger, formelhafter und klarer zu den Geistern der Beschauer zu reden. Wozu auch »die furchtbaren Gestalten, der entsetzliche Hesekiel, der unbegreiflich hohe Jesaias, die Sibyllen, und das zukünftige hohe Gericht, die furchtbare Vertilgung der Erde, die Wiedergebärung der Toten, das Ende der Zeiten?« Wackenroder, der Romantiker, war es, der in seinen »Phantasien über die Kunst« in diese erschütterten Worte ausbrach. Wozu all dieser Aufwand, wenn die Abschilderung des nächstbesten Gegenstandes, der gegen Geld und gute Worte stillhält, zu demselben Ziele zu führen vermag?



Schmuck-Kassette. Zigarren-Tasche. Eingelegtes Leder.

»Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament«, sprach Zola und gab damit dem verhängnisvollsten Irrtum Worte, der jemals die Künstler in seine Fesseln geschlagen hat. Dieser Ausspruch — nein, die Zeitströmung, die in ihm zum Ausdruck kommt, hat das *Figurenbild* diskreditiert, hat den Künstlerehrgeiz seines würdigsten Zieles beraubt. Er hat ihm sogar die

Sehnsucht darnach genommen. Er hat den Künstler, der wie alle Menschen in erster Linie Geist ist, zum Hahnrei seines Auges gemacht und ihm einen jammervollen Verzicht auf die höchste Kraft des Empfindens auferlegt.

Dass in diesem Verzichte Kraft liege, dass sich in ihm ein löblicher Wirklichkeitssinn ausspreche, wage ich in aller Form zu bestreiten. Was an einem Motiv der Natur »wirklich«, d. h. wesenhaft und wirkend ist, deckt sich nicht mit seinen Konturen und nicht mit dem Farbenkosmos, der darin lebt. Wenigstens deckt es sich nicht immer damit. Je kräftiger und reaktionsbereiter der Geist des Sehenden ist, desto stärker wird er von der einfachen Nacherzählung des Motives wegstreben. Als Niederschlag seines Eindruckes werden sich ihm grossbewegte, musikalisch rhythmisierte Gestalten ergeben. An Stelle der Naturnachahmung wird das Figurenbild den Plan betreten.

Wenn nun gar die »Motive« wachsen, wenn der Künstler empfänglich wird für die Individualität grösserer Wesens-Einheiten, dann wird auch der Zug zur Gestalt an Intensität gewinnen und schliesslich das Figurenbild als einzig möglicher Ausdruck übrigbleiben. Gerade in den höchsten Momenten ist der Künstler am meisten anthropomorph. — Ich möchte nicht missverstanden werden. Ich rede



MK Bucheinband. Eingelegtes Leder mit Handvergoldung.

MK Bucheinband. Eingelegtes Leder mit Handvergoldung.

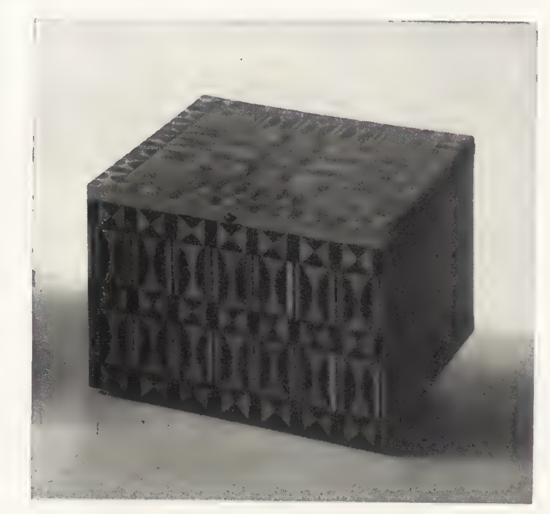


Bucheinband. Eingelegtes Leder mit Handvergoldung.

hier weder der Gedanken- noch der Historienmalerei das Wort (obwohl sich diesen letzteren Stiefkindes unserer Kunst in einem früheren Jahrgange dieser Zeitschrift Anton Jaumann mit Recht angenommen hat). Auf der Hühnerleiter von Nietzsche-Zitaten und gemalten philosophischen Bonmots steigt man nicht zu den höchsten Kunst- und Lebensproblemen empor. Die Idee, das Ideal liebt auch nicht den Sumpfboden eines verdrossenen, von heimlichen Groll-Gefühlen überwucherten Schwach- und Schwarmgeistes. Nur die kraftvolle, lendentüchtige Empfindung ist imstande, Ideen zu zeugen. Ideen aber sind nicht etwa »Gedanken«, sondern die Essenzen der Wirklichkeit im Zustande höchster Verdichtung, zu deren Anschauung das Auge nie, der Geist aber nur in erhöhten Stunden gelangt. Ideen sind Bilder und Gestalten. Die Welt der Objekte verlangt vom Künstler gebildet und gestaltet zu werden. Wer nur das Motiv nacherzählt, der redet um das Wesentliche herum, der spricht: »Herr, Herr!«, aber er wird nicht in das Himmelreich kommen. Diesen Sinn hat Goethes so oft misshandeltes Wort: »*Bilde*, Künstler, *rede* nicht!« Wage zu empfinden, wage zu bilden, aber gib mir nicht hergeplapperte Kopien an Stelle der Gestalt.

Und nun noch eine Einschränkung: Ohne Frage kann auch ausserhalb des rein idealistischen Figurenbildes gestaltet, gebildet werden. Ohne Frage kann auch bei enger Anlehnung an das Gegenständliche zugleich das Wesentliche herausgearbeitet werden.

Bucheinband. Eingelegtes Leder mit Handvergoldung.



Zigarrendose. Eingelegtes Holz.

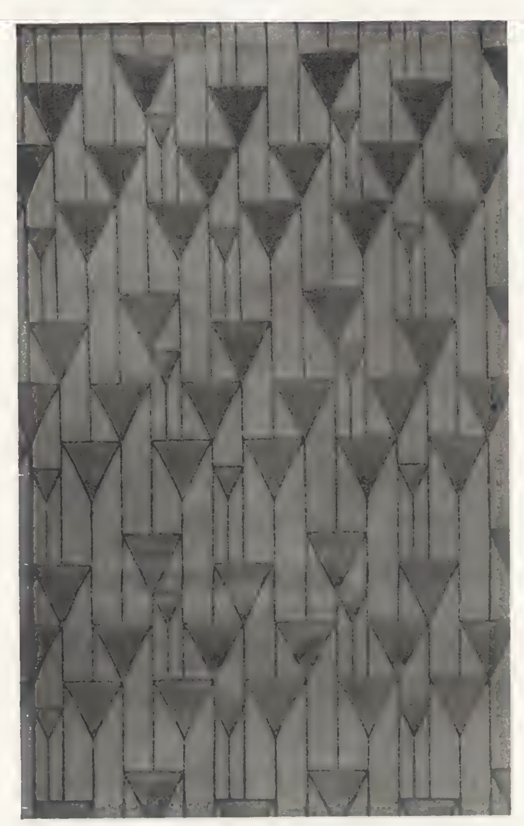
Soll aber deshalb das viele Köstliche, was *zwischen* den geläufigeren Formen des Lebens existiert und empfindliche Geister entzündet, ganz ausser Betracht bleiben? Nötigt uns die Natur unseres Erkenntnisvermögens nicht, auch da Individuen zu erschaffen, wo keine Individuen sind? Gibt es »den Tod«? — Nein. Aber werden wir nicht zu Zeiten gezwungen, ihn zu erschaffen? Ein Wesen zu erschaffen, das Nacht und Kühle ausströmt, das fremd und schrecklich ist, das lieben und hassen kann, das die Lippen der Sterbenden blau färbt und die Gesichter mit Künstlerhand verändert, so dass sie kaum das Mutterauge mehr erkennt? Ein Wesen, das der gefühlte, empfundene Träger so vieler furchtbarer Wirkungen ist? — Es lässt unseren Geist nimmer los. Und aus einem Material, das unsere Psycho - Physiologen nie ergründen werden, erhebt sich wie ein Nebel der dürre Wüstling mit seinen fremdartigen Gelüsten und seinen fabelhaft realen Augen, furchtbar wirkliche Taten und ebenso realen Händen wirkend. Seht hin! All unser Schmerz wird an ihm zur schmerzwirkenden Kraft. Unser Grauen sitzt ihm als Knochenschädel auf dem Halse, unser rasendes Herzweh trägt er als Sense über der Schulter. Er ist! Er ist so wahr wie die Sonne, so lebendig wie der Sturm, so wirklich wie die Nacht.

Erkenntnistheoretisch ist das Figurenbild so wohlbegründet wie die nackte Modellschilderung. Ja, sogar noch besser. Anthropomorphismus ist Seele und Ziel jeder Kunst. Schon in den einfachsten grammatischen Kategorien der Sprache liegt der Trieb zur Gestalt. Wie sich das Zeitwort sein Subjekt erschafft, so erschafft sich der Künstler Gestalten als Träger und Deuter seelischen Geschehens. »Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben«, sagt Nietzsche. Mit Grund. Ich aber hoffe, wir werden das Figurenbild nicht los, weil wir noch — Menschen sind.

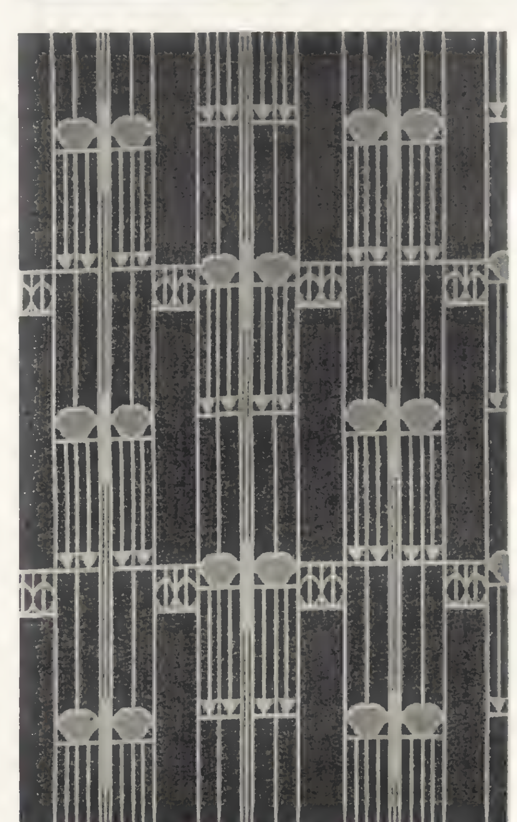
WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.



Zigarrendose. Eingelegtes Holz.







Stoffmuster.
Ausgef. bei
Backhausen
& Sohn
in Wien.
(Ges. geschützt.)

Schreib-
zimmer des
Herrn Dr. K.





Schreib-
zimmer des
Herrn Dr. K.

Arbeits-
zimmer des
Herrn Dr. K.





BENNO BECKER—MÜNCHEN FLORENTINER VILLA.



BENNO BECKER—MÜNCHEN. DIE BERGSTADT.



BENNO BECKER—MÜNCHEN. DER SEE.



BENNO BECKER—MÜNCHEN. AM SEE.

UNSER PREIS-AUSSCHREIBEN: „AMATEUR-PHOTOGRAPHIE“.

Die Beteiligung an diesem Preis-Ausschreiben war wider alles Erwarten schwach. Die Aufgabe, die an und für sich sehr dankbar war, scheint nur wenige Künstler und tüchtige Amateure zum Schaffen angeregt zu haben; vielleicht war auch die, für photographische Aufnahmen weniger günstige Winterzeit schuld an dem wenig befriedigenden Ausfall des Ergebnisses dieser Konkurrenz. Von 30 Bewerbern wurden insgesamt 78 Photographien zur Bewerbung eingereicht. Hervorgehoben muss werden, dass fast alle Arbeiten in technischer Hinsicht gut durchgeführt waren, aber in Bezug auf künstlerische Auffassung und Durcharbeitung des Motivs zeigten nur wenige Arbeiten, dass ihre Verfertiger mehr waren als geübte Techniker. Weniger Pose, mehr intime Beobachtung und sorgfältigere Überlegung vor Belichtung der Platte wäre bei den meisten Bildern wünschenswert gewesen. Mit technisch gut ausgeführten Aufnahmen und brauchbaren Kopien ist das Ziel der künstlerischen Photographie noch lange nicht erreicht. Die ausgeschriebenen Preise wurden wie folgt verteilt: I. Preis Mk. 50, Gerda Volkhart—Düsseldorf, für Motto: »Stimmung«; II. Preis Mk. 30, Th. Schneider—Leipzig, für Motto: »Rodinal«; III. Preis Mk. 15, Mimi Borschardt—Kairo, für Metto: »Theben«. Eine lobende Erwähnung erhielten die Arbeiten der Herren A. Stober—Pforzheim, Karl Wartner-Horst—Basel, Bernh. Rehder—Arosa, Otto Ehrhardt—Dresden, L. Wilhelm—Trossingen, und der Damen Anna Kühn—Dresden, Else Keyssner—Berlin. —



GERDA VOLKHART—DÜSSELDORF. I. Preis.

AUS DEM REDAKTIONELLEN PREIS-AUSSCHREIBEN FÜR AMATEUR-PHOTOGRAPHIEN.



TH. SCHNEIDER—LEIPZIG. II. PREIS.

AUS DEM REDAKTIONELLEN PREIS-AUSSCHREIBEN FÜR AMATEUR-PHOTOGRAPHIEN.

EIN LANDHAUS IN HONNEF A. RHEIN.

Die vorliegende Arbeit verdankt ihr Entstehen einem Wettbewerbe, für den der Bauherr, ein reicher Kunstfreund in Essen, eine namhafte Summe als Preise ausgesetzt hatte. Der Verlauf und der Ausgang dieses Wettbewerbes darf als ein geradezu idealer bezeichnet werden, hat er doch dem Bauherrn eine grosse Anzahl ganz hervorragender Arbeiten eingebracht, und andererseits dem Verfasser des mit dem ersten Preise bedachten Entwurfes die erhoffte Frucht seiner Mühen: die Ausführung. Auch die hier vorgeführte Arbeit des Architekten Joseph Rings—Darmstadt stellt eine prachtvolle Leistung dar, bei der ein feines malerisches Empfinden sich mit einer gesunden Auffassung vom Wesen der Baukunst verbindet. Ein Bauwerk wird doch erst dann zu einem Werke der *Kunst,* wenn es neben der Erfüllung *praktischer* Anforderungen noch eine seelische *Empfindung* in solcher Form zum Ausdruck bringt, dass andere diese Empfindung des Künstlers nachfühlen können. Erst unter dieser Voraussetzung kommt das zustande, was wir »Stimmung« nennen, ein Mitschwingen unserer Gefühle oder unserer Seele nach dem Rhythmus, den der Künstler in sein Werk gelegt hat. Rings bedient sich, um diese Stimmung zu erzeugen, der einfachsten Mittel, eines harmonischen Verhältnisses zwischen Mauer und Dach, zwischen Wand und Öffnung, zwischen Werk und Natur. Das tief herabgezogene Dach erweckt den Eindruck des behaglichen Schutzes gegen Unbilden des Wetters, die hohen Giebel mit den weiten Fenstern stellen die Verbindung zwischen dem Innern des Hauses und der Natur her. Das Haus ist von innen nach aussen gebaut, indem die praktische Raumeinteilung die Massen gegliedert hat; gleichzeitig aber auch von aussen nach innen, indem die rhythmischen Linien der umgebenden Natur ihren Ausdruck auch in der Silhouette des Hauses finden. So verwächst das Haus mit der Natur, erscheint wie von der Natur geschaffen, ohne die Bestimmung der »Behausung« zu verleugnen. Eine solche Kunst erscheint uns »natürlich« und »ungekünstelt«; erquickend durch ihre Schlichtheit, sodass wir uns ihrer Gegenwart immer erfreuen können, während jede Aufdringlichkeit gar zu rasch lästig wird.

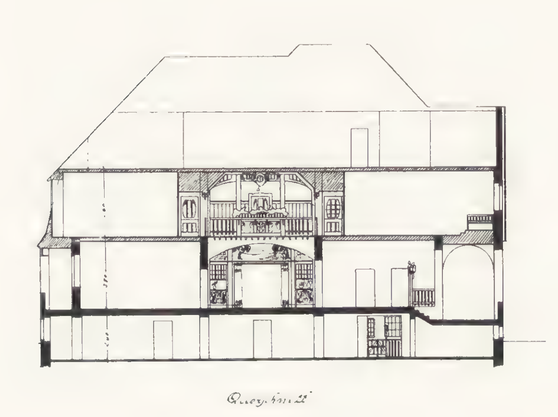
Derartige, aus der *Seele* des Künstlers geborene, durch die Natur hervorgelockte Kunst ist immer »modern«, auch wenn einzelne Formen in früheren Zeiten schon einmal eine Verwendung gefunden haben sollten. Die Einzelformen sind gewissermaßen die *Worte,* aus denen der Künstler seine Gedanken aufbaut. Das *Wort* ist allgemein, und kann der Lüge und der Wahrheit dienen, der Gedanke und der *Aufbau* der Worte ist die Tat des Künstlers, die erst den Worten ihre Bedeutung verleiht. Die Strasse oder die Natur ist nun nicht der Ort für vorlaute Marktschreier; da wünschen wir nicht, ständig hohle Phrasen oder theatralische Deklamationen zu hören, und aus diesem Grunde darf die Aussen-Architektur, namentlich in städtischen Strassen, nicht als der Platz bezeichnet werden, an dem sich die »Individualität« des Künstlers ohne Schranken »ausleben« darf. Das darf sie nur in dem Maße, als sie in sozialer Rücksichtnahme nicht vorlaut, aufdringlich oder gemein wird. Das Taktgefühl, welches darüber entscheidet, wieweit wir unseren inneren Empfindungen Ausdruck verleihen dürfen, ist eine Charakter-Eigenschaft, die wir von *allen* Menschen fordern dürfen, und ganz besonders vom Baukünstler.

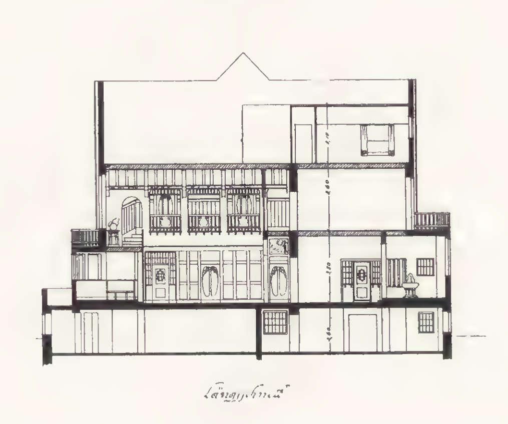
Das Taktgefühl regelt nun auch die Verwendung des dekorativen Beiwerkes, das manchmal *nötig,* manchmal *überflüssig* sein kann. Gleichwie der Schmuck der Kleidung den Menschen verschönern oder aber lächerlich machen kann, ist das Ornament imstande, auch in der Architektur verschiedene Wirkungen zu veranlassen. Die tiefsten, reinsten und beständigsten Eindrücke erreicht die Architektur, wenn sie ihren Reiz *ohne* Schmuck erzielt. Und so möchte ich auch als besonderen Vorzug der vorliegenden

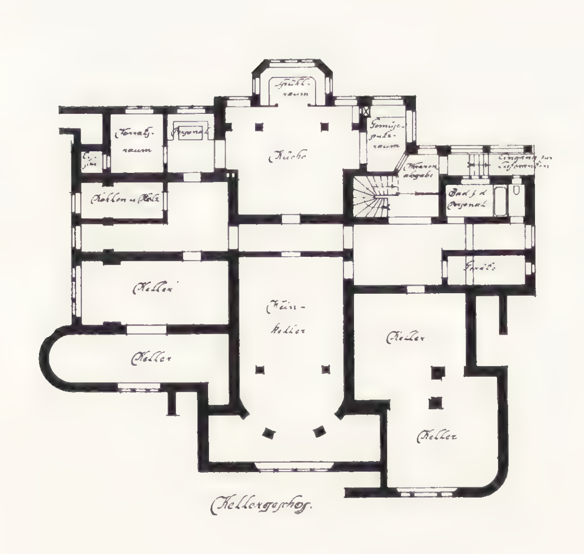


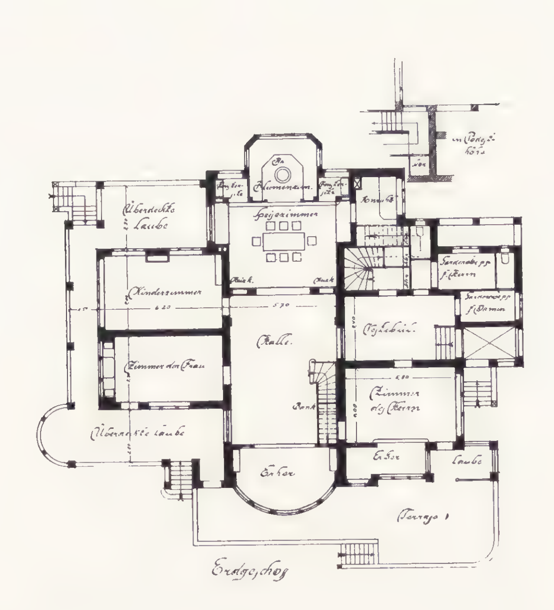
ARCHITEKT JOSEPH RINGS — DARMSTADT.







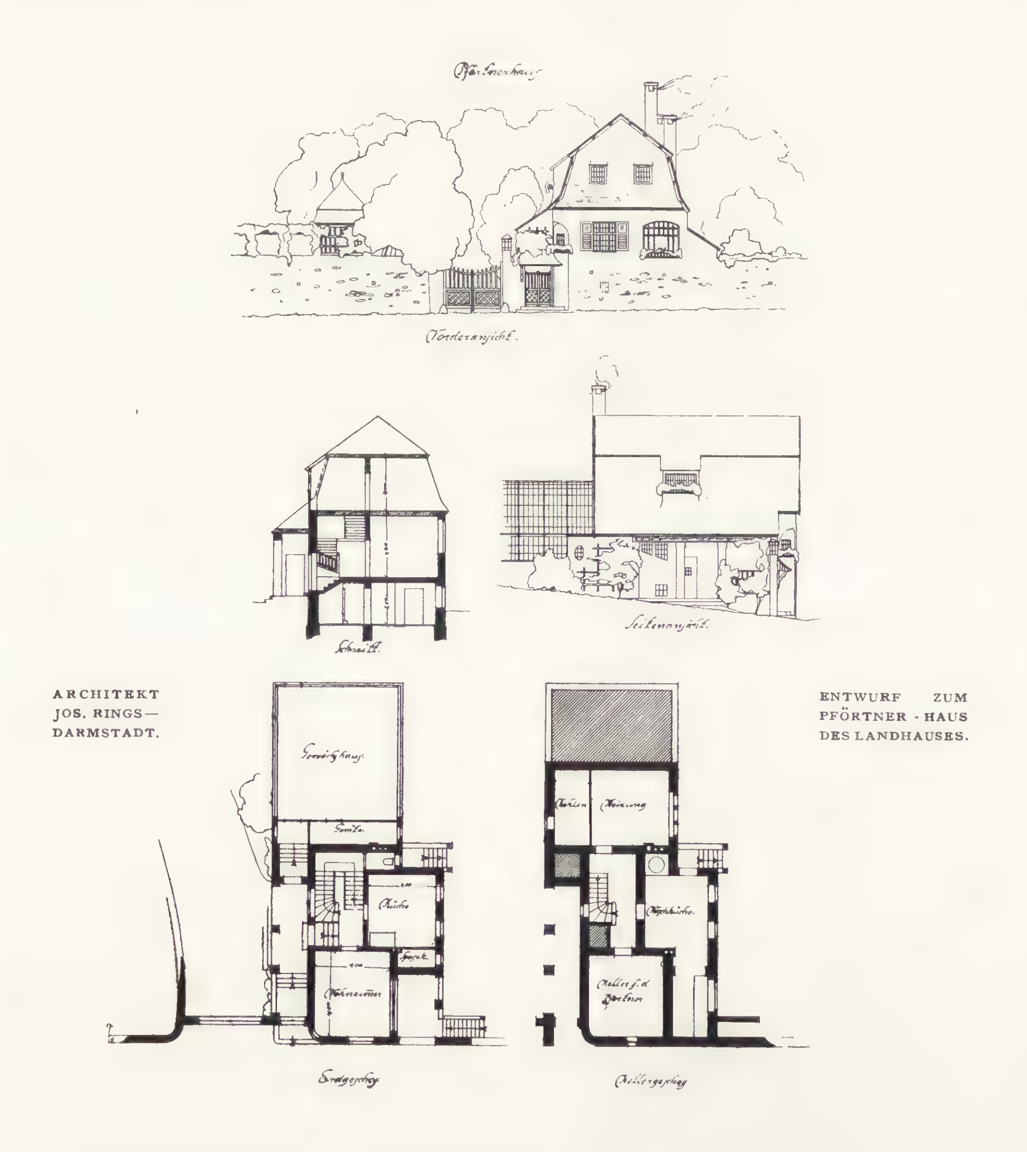




ARCHITEKT JOSEPH RINGS—DARMSTADT. ENTWURF ZU EINEM LANDHAUS IN HONNEF A. RH.

Arbeit halten, dass die intime Wirkung ohne andere Ornamente erreicht ist, als sie die Natur in ihrer Freigebigkeit spendet.

Auf die Einzelheiten des Grundrisses will ich hier nicht eingehen. Wer sich die Mühe nimmt, auf dem Plane das Haus zu betreten und zu durchwandern, und sich dabei die Raumeindrücke vorstellt, wird eine Fülle von Schönheiten entdecken. Bei aller malerischen Unregelmäßigkeit dürfte die Anordnung der zweigeschossigen Halle mit anschliessendem Speisezimmer und Blumenerker in einer grossen Axe zu monumentaler Grösse führen. — Man kann noch fragen, warum diese schöne Arbeit nicht den ersten Preis erhalten hat. Die Antwort liegt in dem Satze: das Bessere ist der Feind des Guten! Aber das Gute wird darum nicht schlechter! Freuen wir uns über die gesunde Auffassung und Lösung dieser Aufgabe, wie sie vorliegt. Sie lässt erkennen, dass eine neue, eigenartige Kunst im Anzuge ist, die zugleich eine bodenwüchsige Heimatkunst darstellt. DR. ING. ERNST VETTERLEIN.



ARCHITEKT JOS. RINGS—DARMSTADT.

ENTWURF ZUM PFÖRTNER - HAUS DES LANDHAUSES.

ANGEKAUFTER ENTWURF AUS DEM IDEEN - WETTBEWERBE »W. GIRARDET — ESSEN«.



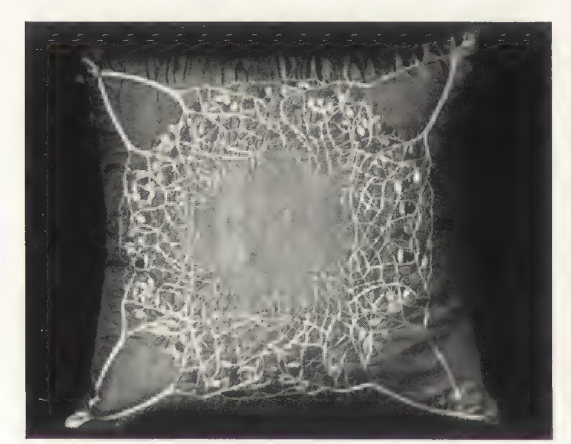
ANNA PANTOLSKA—MÜNCHEN. GESTICKTE KISSEN.

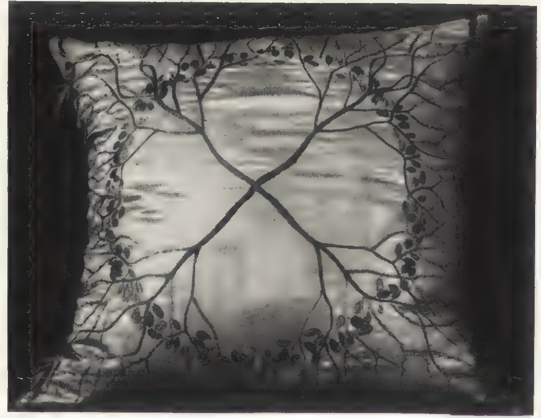


ANNA PANTOLSKA—MÜNCHEN. GESTICKTE DECKE UND KISSEN.

MODERNE STICKEREIEN.





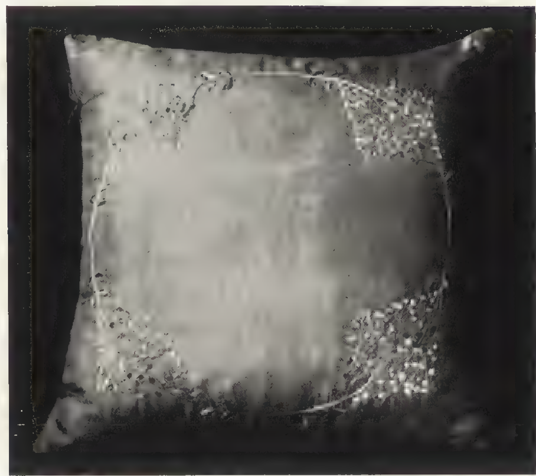




ANNA PANTOLSKA
MÜNCHEN.

FARBIGE GESTICKTE
KISSEN.



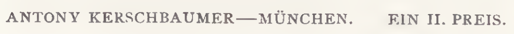




ANNA
PANTOLSKA
MÜNCHEN.

FARBIGE
GESTICKTE
KISSEN.




ANTONY KERSCHBAUMER—MÜNCHEN. EIN II. PREIS.



CARL KUNST—MÜNCHEN. EIN II. PREIS.



EDWIN SCHARF—MÜNCHEN. III. PREIS.



OTTO FELDMANN—KÖLN. ANGEKAUFT.



JOSEF MAUDER—MÜNCHEN. LOB.



JOSEF MAUDER—MÜNCHEN. ANGEKAUFT.



K. WESTERMAYR—MÜNCHEN. EIN IV. PREIS.



M. PECHSTEIN—DRESDEN. EIN IV. PREIS.



PH. SCHAEFLEIN—MAINZ. ANGEKAUFT.



M. PECHSTEIN—DRESDEN. LOB.



OTTO FELDMANN—KÖLN. LOB.



HEINR. HÖNICH—ZSCHIEREN B. DRESDEN. LOB.





PAUL MÜLLER—BERLIN. ANGEKAUFT.



HEINRICH HELMLE—KARLSRUHE. ANGEKAUFT.



CARL KUNST—MÜNCHEN. LOBENDE ERWÄHNUNG.



R. L. LEONARD—PARIS. LOB.



K. WESTERMAYR—MÜNCHEN. LOB.



E. MAECKLER—MÜNCHEN. ANGEK.

Das PROTOKOLL über die Sitzung des Preisgerichtes zur Beurteilung der zum Wettbewerbe: »Entwürfe zu einem künstlerischen Inseratklischee für die Hof-Pianofortefabrik Rud. Ibach Sohn in Barmen eingegangenen Arbeiten wurde bereits im Mai-Hefte der »Deutschen Kunst und Dekoration« (Inserat-Anhang) gegeben. Das Ergebnis war im allgemeinen sehr zufriedenstellend, wenn auch keine der 373 Arbeiten zur Auszeichnung mit dem ersten Preise würdig befunden wurde. Verteilt wurden zwei II. Preise Mk. 150, ein III. Preis Mk. 100, zwei IV. Preise Mk. 80. Sechs der Entwürfe wurden ausserdem zum Preise von Mk. 80 angekauft und 14 Arbeiten wurden mit einer lobenden Erwähnung bedacht. Unter den nicht prämiierten und nicht lobend erwähnten Entwürfen befand sich eine grosse Zahl tüchtiger, fleissiger Arbeiten, deren einziger Fehler darin bestand, dass ihnen die Kraft fehlte, neben den besseren Leistungen aufkommen zu können. Der grössere Teil der nicht berücksichtigten Arbeiten war jedoch zu uninteressant in der Komposition oder die gewählten Sujets passten nicht recht für Ankündigungen der Erzeugnisse einer vornehmen Firma. D. R.



TH. BECKER—SAALECK. LOB.



O. FELDMANN—KÖLN. LOB.



G. BERNHARDT—BERLIN. LOB.



C. KÖSTER—M.-GLADBACH. LOB.

Klingers Richard Wagner-Denkmal für Leipzig.

Es fügte sich gut, dass man in Leipzig zu Meister Klinger gehen konnte, als es galt, dem andern grossen Sohne der Stadt, Richard Wagner, ein längst geplantes Denkmal zu errichten. Mit lebhaftem Eifer ging Klinger an die ihm sympathische Aufgabe. In der kurzen Zeit eines Jahres hat er die Vorarbeiten erledigt und kürzlich das Gipsmodell in halber Grösse fertiggestellt. Unsere Abbildungen in der vorigen Nummer zeigen es von den beiden wirksamsten Seiten, durch einen Kunstgriff des Photographen schon mit Baumgrün umgeben.

Es wäre aber unvorsichtig, sich nach den Abbildungen eines im Detail noch unausgeführten kleinen Gipsmodells eines Kolossaldenkmals ein abgeschlossenes Urteil zu bilden. Denn ganz abgesehen davon, dass Klingers Werke bei der letzten Ausfeilung sich gewöhnlich ganz wunderbar verändern, zeigt eine kleine Abbildung, die das Auge mühelos umspannen kann, die Konturen, Verkürzungen, Faltenzüge, Schattenpartien und damit die Gesamtwirkung vollständig anders als die Riesenformen des fertigen Denkmals. Selbst das Gipsmodell in halber Grösse macht einen irreführenden Eindruck und nur die prächtigen Kartons in Originalgrösse im Atelier des Künstlers lassen die gewaltige Wirkung des Werkes ahnen. — Immerhin aber vermitteln uns diese Abbildungen eine Vorstellung von der Gesamtanlage des Denkmals und geben Antwort auf die Frage: Wie wird Klinger nach den genialen Verkörperungen von Liszt, Brahms und Beethoven den Musikheros Wagner im Denkmal gestalten?

Mit Überraschung sieht man da eine dem »Beethoven« vollkommen entgegengesetzte Auffassung, eine ragende, von allem Beiwerk befreite Mantelfigur in feierlicher Ruhe und Erhabenheit einherschreitend. Die Linke ruht unter dem Mantel auf der Brust, die herabhängende Rechte hebt leicht den Stoff des Mantels, auf dem linken Fusse ruht die Last des hochaufgerichteten Körpers, das rechte Bein ist zurückgenommen und schafft durch die Kniebeugung ein Faltenspiel des unteren Mantelteils. Über dem durch den Mantel zu einer Einheit zusammengefassten Körper wirkt dominierend das Haupt mit den charakteristischen grossen Zügen Wagners und zwar aus seiner mittleren Zeit, auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft, wo aber auch der Widerstand der Welt, Kampf und Sorge noch nicht völlig überwunden waren. Das ist echt Klingerisch, diese: Und doch! Stimmung, der sieghafte Trotz des Genies, nicht die bequeme Ruhe nach dem Siege. Dieser Kopf mit dem energischen Leben in seiner Bildung und dem ernsten, stolzen Selbstbewusstsein, mit seinen über alles Niedere in weite Fernen blickenden Augen wird ein einzigartiges Meisterwerk Klingers werden. Schon bei zwei Büsten hat er sich in das Problem von Wagners Kopf vertieft und jetzt eine Höhe des monumentalen Ausdrucks erreicht, der wirklich siegreich absticht gegen die landläufigen fast karikierten Wagnerporträts.

Die Figur wird in Laaser Marmor ausgeführt und erhält die beträchtliche Höhe von 4,20 m. Sie erhebt sich auf einem beinahe 2 m hohen originellen Quaderunterbau, der an der Front 3 Treppenstufen und mit einem Ornamentband verzierte niedere Treppenwangen zeigt. Auf den ersten Blick hat dieser Aufbau etwas Ungewöhnliches und in der Seitenansicht etwas Harteckiges, aber auch hier wird die endgiltige Ausführung zeigen, dass Klinger, wie bei allen seinen plastischen Werken, mit besonderem Geschick die wichtige Sockelfrage gelöst hat. Es ist wohl klar, dass die Stufen an der Vorderseite nicht nur eine für das Auge gefällige Vermittelung zwischen dem natürlichen Boden und der idealen Bühne der Figur abgeben, sondern auch symbolisch die Erhabenheit des Genies über der Alltagswelt und zugleich eine Vermittelung zwischen beiden andeuten. Auch das Ornamentband an den Treppenwangen, das einzige Zierwerk am ganzen Denkmal, scheint mir neben dem Schmuckzweck in seinem altgermanisch anmutenden Lineament einen besonderen Sinn zu haben. Aber viel wichtiger als Deuteleien, wozu dieses Denkmal recht wenig Veranlassung gibt, scheint mir die Frage: Warum hat Klinger den Musikheros, den Dichter und Philosophen Wagner gerade so gebildet? Warum steht er, warum ist er in den Mantel gehüllt, allein und unvermittelt aufragend? Nun, wir wissen, dass Wagners kleine Gestalt an sich der monumentalen Verkörperung wenig entgegenkam, dass sich aber in seinem Kopfe die Genialität ausprägte. Daher wählte der Künstler die stehende Mantelfigur, die durch ihre Verhüllung alle Aufmerksamkeit des Beschauers dem bedeutenden Haupte zuwendet. Zugleich gewann er durch die Verhüllung des Körpers ein plastisch sehr wirkungsvolles Motiv grosser, tiefer Faltenzüge mit ihrem Licht- und Schattenspiele.

Wird beim »Beethoven« durch reiches und sinnvolles Beiwerk der Eindruck der Persönlichkeit gesteigert, so schafft beim Wagner-Denkmal gerade das absolute Fehlen jeden Beiwerks und jeder konkurrierenden Figur die starke Vorstellung von der einzigartigen Bedeutung, von der ragenden Grösse des Dargestellten. Dieser Eindruck wird noch durch die königliche Haltung, durch die Würde und Feierlichkeit der Bewegung, durch Geste und Gewandung gehoben. Wer freilich nach einer deutlichen Beziehung zum Musikalischen sucht, der wird sie nicht finden, es ist nicht der Dirigent oder Komponist Wagner dargestellt, sondern der geniale Mensch Wagner in monumentaler Auffassung.

DR. FELIX BECKER.

MEDAILLEN ZUR HUNDERTJAHR-FEIER DES TODESTAGES SCHILLERS.





Dr. DANIEL GREINER—DARMSTADT.





PROF. R. MAYER—KARLSRUHE. Präge-Anstalt B. H. Mayer—Pforzheim.





H. ZIMMERMANN—STUTTGART. Präge-Anstalt Wilh. Mayer und Frz. Wilhelm—Stuttgart.



EDWARD GORDON CRAIG.
FEDERZEICHNUNG. LANDSCHAFT.

EDWARD GORDON CRAIG-BERLIN.

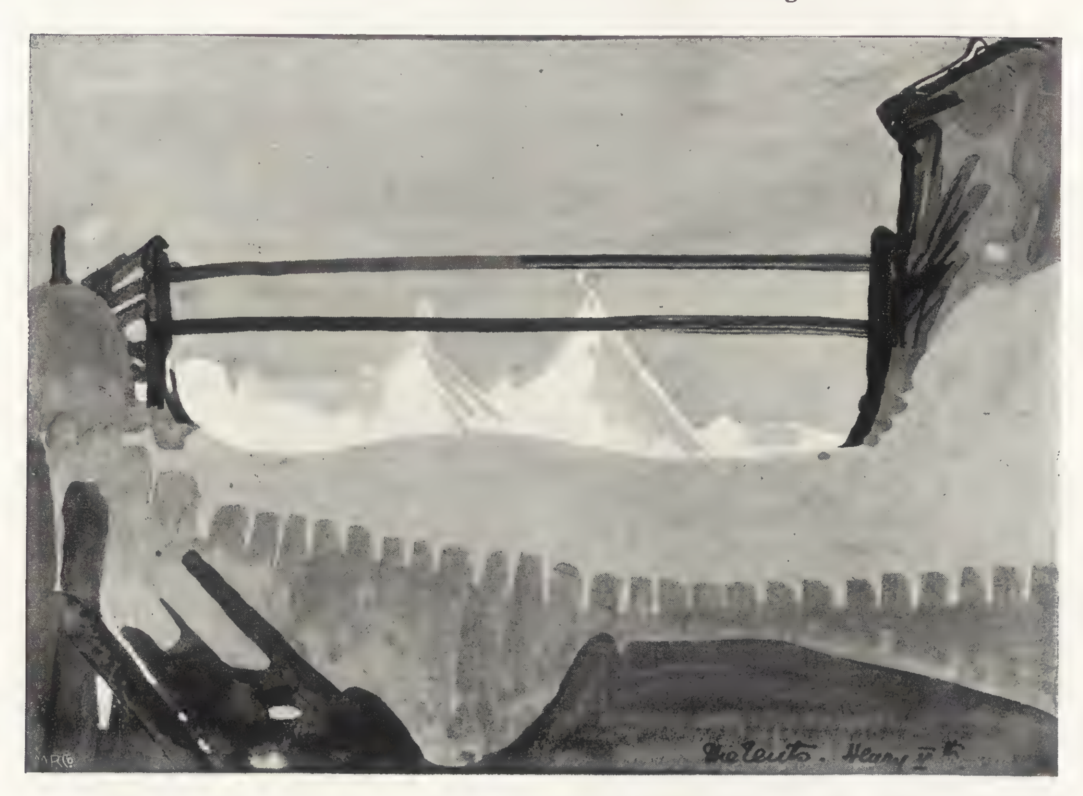


MALER EDWARD GORDON CRAIG.

Es ist noch nicht lange her, dass die Kunstbewegung der Gegenwart auch das Theater ergriffen hat. Die Bühne hatte in den letzten Jahrzehnten den künstlerischen Geist der Zeit durch die Vermittelung des Dramas getreulich abgespiegelt. In der Herrschafts-Periode des historischen Interesses waren die Meininger aufgetreten und hatten Bühnenbilder geschaffen, die mit den Gemälden Gallaits, Bièfves, Pilotys unmittelbar konkurrierten. Als dann der Geschmack sich wandelte und die lang zurückgedrängte Lust an Gegenwart und Wirklichkeit sich im Naturalismus austobte, übertrug man das Prinzip der Echtheit von der Ausstattung der Geschichts-Dramen auf die modernen Stücke, und die Interieurs etwa, die der Zuschauer in Hauptmanns »Webern« sah, waren vom Dekorationsmaler und Regisseur in der Erinnerung an Arbeiten von Israëls oder Liebermann hergestellt. In dem Augenblick jedoch, da eine neue Sehnsucht nach gehobenem, der Wirklichkeit des Lebens abgewandtem Stil in der Poesie sich geltend machte und ein freies Wiederanknüpfen an die Tradition die Aufmerksamkeit auf den unausgeschöpften Reichtum des klassischen Dramas zurücklenkte, war mit dem Realismus der Bühnen-Ausstattung immer weniger anzufangen. Und auch hier kam die bildende Kunst zu Hilfe. Denn parallel mit der literarischen war von vornherein eine malerische Bewegung gegangen, in der das Streben zum Dekorativen mit jener Stilsehnsucht der Dichter korrespondierte.

Im Berliner Theaterleben, das auch nach aussen vielfach anregend gewirkt hat, sind diese drei Abschnitte durch die Namen L'Arronge, Brahm und Reinhardt gekennzeichnet. Auf den Reinhardtschen Bühnen — dem »Kleinen Theater« und dem »Neuen Theater« — hatte man zuerst den Mut, die Erscheinungen der allerjüngsten dramatischen Literatur heranzubilden und zugleich die Schätze des älteren Repertoires in frischem und neuem Geiste wieder hervorzuholen. Hier ward dadurch auch zuerst in Deutschland das Bedürfnis nach neuen Prinzipien der Inszenierung empfunden und mit Hilfe hervorragender Künstler gedeckt. Max Kruse, Louis Corinth, Max Slevogt und Karl Walser haben für die Reinhardtschen Bühnen in den jüngsten zwei Jahren Ausstattungen geschaffen, für die es bis dahin kaum Vorbilder gab. Sie verzichteten auf die realistische Treue, und setzten an ihre Stelle die Illusion und die Anregung der Phantasie. Sie betrachteten die Szene vollkommen als ein grosses dekoratives Gemälde, dessen Wirkung eine geschlossene, auf allen Kleinkram verzichtende Einfachheit und Einheit zur Voraussetzung hat und grosse Linien, weite Flächen, starke Licht- und Farbenkontraste erfordert.

Schon bevor diese deutschen Künstler hervortraten, hatte man in England mit ähnlichen Versuchen begonnen. Und dort, in London, war es ein junger Künstler: *Edward Gordon Craig,* der die neuen Ideen in das Theater einführte. Craig, der gegen Ende des vergangenen Jahres nach Berlin ge-



EDWARD GORDON CRAIG. Entwurf für eine Lager-Szene in »Heinrich V.«.

kommen ist, eine Zeitlang mit Otto Brahm in Verbindung stand, auch einige Dekorationen für die Aufführung von Hofmannsthals »Gerettetem Venedig« im »Lessing-Theater« entworfen, und in dem neuen Kunst- und Kunstgewerbe - Etablissement von *Friedmann & Weber* eine grössere Ausstellung seiner Zeichnungen veranstaltet hat, nimmt unter allen Künstlern, die sich in jüngster Zeit mit einer Reform der Bühnen-Ausstattung befasst haben, dadurch eine Ausnahmestellung ein, dass er selbst vom Theater herkommt. Er ist ein Sohn der Schauspielerin Ellen Terry; auch sein Vater stand dem Theater nahe und hat bereits reformatorische Gedanken über die Kunst der Inszenierung entwickelt. Unter Henry Irving, dem bekannten Londoner Theaterkritiker und Darsteller, hat der junge Craig dann die weltbedeutenden Bretter zuerst betreten. Er hat von der Pike auf gedient, erst als Statist, später als Vertreter kleiner Rollen, schliesslich als Direktor einer Truppe, mit der er in die Provinz auszog.

Neun Jahre hindurch war Craig in dieser Weise als Schauspieler tätig. Dann ward seine Neigung zur bildenden Kunst, die früh erwacht war und nie ganz geschlummert hatte, so stark, dass er sich entschloss, der Bühne von nun ab in anderer Weise als bisher zu dienen: nicht mehr als Darsteller, sondern als Theaterzeichner und -Maler. Die Bekanntschaft mit Nicholson, dem originellen Meister der amüsanten und delikaten farbigen Holzschnittblätter, mit Pryde, der gemeinsam mit Nicholson zahlreiche Plakate für den lithographischen Stein entworfen hat, und mit den jungen Künstlern des »New English Art Club«, zu deren Kreis Beardsley gehörte, hat besonders anregend auf Craig gewirkt, als er seinen Berufswechsel vollzog. Wie alle die Genannten war auch er von Hause aus weniger ein Maler im modernen Sinne als ein Zeichner. Er lernte von ihnen den Respekt vor der Linie, den Sinn für die diskrete Belebung der Fläche, die dekorative Wirkung freigelassener Partien, die, zwischen zeichnerisch bevorzugte Stellen gesetzt, in Gemeinschaft mit diesen einen eigentümlichen Kontrast ergeben. Er lernte von ihnen die raffinierte Askese des Nichtallessagens, des summarischen Zusammen-



EDWARD GORDON CRAIG. ENTWURF FÜR SZENE IN »LONDON«.



EDWARD GORDON CRAIG. Laternenträger.

fassens, des scheinbar naiven, in Wahrheit wohlerwogenen Reduzierens aller Erscheinungen auf ein paar sparsame charakteristische Striche, und die geschmackvolle Beimischung weniger, sorgfältig gewählter, klug mit einander abgestimmter Farben, die eine mehr sekundäre Rolle spielen, aber die Pikanterie des Eindrucks noch erhöhen. In solcher Weise entwarf Craig seine Skizzen für Bühnen-Aufführungen. Im Mai 1900 trat er zum ersten Mal bedeutsam hervor, und zwar mit der Inszenierung der Oper »Dido und Aeneas« von Henry Purcell, einem englischen Komponisten des siebzehnten Jahrhunderts, den man in London vor zehn Jahren, gelegentlich der zweiten Säkularfeier seines Todes 1895, unter dem Einfluss der archaistischen Strömung mit besonderer Begeisterung wieder aufs Piedestal hob, und zu dessen höherem Ruhm sich bald darauf eine eigene »Purcell Operatic Society« bildete. Sodann hat Craig vor allem Ibsens »Nordische Heerfahrt« in London inszeniert und damit zumal seinen Namen allgemein bekannt gemacht. Er hat ferner eine grosse Zahl von Entwürfen für die Aufführung Shakespearescher Stücke, sowie für eine Reihe sogenannter »Masques« geschaffen, Mischungen aus Pantomime, Ballet und Ausstattungs-Stück, die Craig sich nach altenglischen Mustern aus der Tudorzeit selbst ersann.

Ich muss nun bekennen, dass ich kein Drama in der Inszenierung von Craig mit eigenen Augen gesehen habe und mich nur an das halten kann, was von seinen Arbeiten an Original-Zeichnungen sowie in Natur-Aufnahmen nach den Aufführungen selbst mir zu Gesicht gekommen ist. Das ist allerdings nicht wenig. Zunächst erkennt man den jungen Engländer daraus als höchst aparten und geistreichen Zeichner. Seine Hilfsmittel beschränken sich auf die chinesische Tusche und einige Aquarellfarben, die hier und da zu aufmunternden zarten Flecken verwandt werden. Was er uns damit aufs Papier zaubert, ist von ausserordentlichem Reiz. Gestalten aus erträumten Phantasiewelten, die mit der Wirklichkeit nur durch dünne Fäden verbunden sind,

wohl von Natur und Historie Anregungen empfangen und im Realen wurzeln, aber im tiefsten Sinne ihrer Existenz den Bedingungen der Erde nicht mehr unterstehen und sich völlig nur im Dienste der Dichtung fühlen, die sie zu interpretieren haben. Dabei ist es interessant zu verfolgen, wie Craig gleichwohl auf die höchst irdische und materielle Seite der Bekleidung dieser Gestalten bedacht ist, wie er jedes Einzelteilchen ihrer Kostüme vorzeichnet, oft mit fast Menzelscher Korrektheit selbst Schnüre und Knöpfe besonders angibt und womöglich gar die Innenseite noch mit in Betracht zieht.

Diese Verbindung von praktischem Sinn, der mit allen Voraussetzungen der Kulissenwelt rechnet, und einer ins Grenzenlose schweifenden Phantasie ist charakteristisch für Craig. Er ist ein Erfinder, der jenseits von allem naturalistischen Bemühen, ja mit Verachtung gegen alles, was danach aussehen könnte, aus poetischen und Stilerinnerungs-Assoziationen heraus dekorative, oft fast ornamentale Märchenreiche aus dem Nichts eines Blattes Papier hervorzaubert. Wie er dabei Gestalten, Strassen- und Landschafts-Perspektiven, einzelne Masken, ganze Szenen hinsetzt, ist reichlich preziös und von unterstrichener Pikanterie, aber dabei von einem Reiz, dem sich niemand entziehen kann. Legendenhaftes wechselt mit groteskem Spuck, Galantes mit Kari-



EDWARD GORDON CRAIG. Kostüm-Entwürfe für »The Masque of Love«.

katuristischem. Überall regiert ein Strich, dem man die Herkunft aus Nicholsonschen Holzschnitten anmerkt, und dessen energische Bestimmtheit die Wirkung seiner Keckheit in eminentem Maße steigert; Kontraste von Licht- und Schattenpartien sind dabei mit fabelhaftem Instinkt verwertet. Zugleich aber denkt Craig weiter. Er möchte am liebsten alle diese Figuren und Szenerien unmittelbar auf die Bühne retten. Und hier möchte er ganz souverän herrschen. Der Text des Dichters gilt ihm wohl nicht sonderlich viel; aber die Stimmung, die den Dichter beim Niederschreiben seiner Szenen beseelte, und die er dem Publikum wieder suggerieren möchte, sie sucht er zu packen. Als einen Traum möchte er das Ganze dem Theaterbesucher der bei ihm im eigentlichsten Sinne ein »Zuschauer« sein würde, vor Augen führen. Mit der ganzen Einseitigkeit, die eine starke Begabung sich leisten kann, möchte er alles unter seine szenischen Dekorations-Ideale zwingen. — Doch hart im Raume stossen sich die Sachen. Es ist natürlich, dass bei der Übertragung von Craigs Entwürfen in die Realität des Kulissenlebens viel von ihrem Reiz verloren gehen muss. Auf der Bühne ist er gebunden, an menschliche Gestalten mit bestimmten Proportionen, mit bestimmten Gesichtern gefesselt; die Wirklichkeit tritt breit und brutal in ihr Recht und zerstört ihm nach Möglichkeit seine Träume. Die andeutenden Linien der Szenerie, die Grössenverhältnisse zwischen menschlicher Gestalt und Kulisse, die Beleuchtungseffekte, die er sich ersonnen, die Kostüme, die er entworfen, alles tritt nun in Abhängigkeit von den verschiedensten ausführenden Kräften und von den Bedingungen der Bühnentechnik.

Da ist es nun interessant, in den Naturaufnahmen nach einzelnen Figuren in dem schön gedruckten und illustrierten Programm von »Dido und Aeneas« zu erkennen, dass trotz all der Abzüge, die man von Craigs idealen Forderungen zu machen hat, doch



EDWARD GORDON CRAIG. Photographie, Kostümfiguren aus »Akis und Galatea«.



EDWARD GORDON CRAIG. Photographie, Tanz-Gruppe aus »Akis und Galatea«.

noch genug übrig bleibt, um den Bühnentechnikern ganz neue Anregungen zu geben. Wir sehen hier etwa die Gestalt einer Schauspielerin, die, in eine lang herabwallende Gewandung gekleidet, durch die strengen Falten der sie umhüllenden Tücher tatsächlich eine Erscheinung gewinnt, die sich in phantastische Regionen emporhebt. Oder eine andere weibliche Gestalt, die in blendend heller Beleuchtung, gegen die sich eine felsige Uferdekoration als zackige dunkle Silhouette abhebt, fast gespenstisch auftaucht. — Ohne Zweifel haben wir in Craig einen der stärksten Anreger vor uns, der bisher auf dem Felde der modernen Bühnenkunst aufgetreten ist, und es wäre von Interesse, zu sehen, wie sich eine ganz nach seinen Angaben vorbereitete und inszenierte Aufführung ausnehmen würde. Es wird sich dann auch zeigen, ob Craig sich zu der Unterwerfung unter das Dichterwort entschliessen kann, die wir in Deutschland — anders jedenfalls, als es die Engländer tun — verlangen müssen. Denn bei all diesen Bemühungen wird man eins niemals vergessen dürfen: dass alle dekorativen Künste im Theater nur dann auf dem richtigen Wege sind, wenn sie als Diener des Dichterwortes auftreten. Dies muss der Herr bleiben; jene sind die Knechte. DR. MAX OSBORN—BERLIN.



EDWARD GORDON CRAIG. Photographie, Kostümfiguren aus »Akis und Galatea«.

Etwas über den Regisseur und die Bühnen-Ausstattung.

In meinem Buche »Die Kunst des Theaters« führte ich aus, was ich als Pflichten eines Regisseurs ansehe. Ich habe darauf hingewiesen, dass es eine seiner Hauptpflichten sei, die Szenerien selbst zu entwerfen, nicht bloss einen flüchtigen Grundriss zu machen, welcher angibt wo die Türen, Stufen, Tische oder Felsen sein müssen, sondern den ganzen bildlichen Entwurf. Die Schwierigkeit, ein schönes Bühnenbild anzuführen, ist gross, sie wird noch vergrössert, wenn der Entwurf des Malers zerpflückt wird, um dem Geschmack des Regisseurs angepasst zu werden. Ich kann aus Erfahrung sprechen. Das Theater von heute verfügt über recht viele hervorragende Bühnenmaler; es ist dagegen mit einer noch bedeutend grösseren Zahl recht unverständiger Regisseure geplagt. Die Bühnenmaler sind meist nicht bloss begabte Handwerker, sie sind oft sogar berühmte Maler, welche ihre trefflichen Fähigkeiten der Ausschmückung der Bühne des Theaters vollauf zur Verfügung stellen. Doch was ist das Resultat der Bemühungen dieser tüchtigen Künstler? Sie erreichen beinahe nichts. Aus welchem Grund? Aus dem sehr einfachen, weil der Regisseur in der Regel der Ausführung der guten Ideen zu grosse Hindernisse in den Weg legt. Von dem Regisseur mit aussergewöhnlichen Fähigkeiten brauchen wir nicht zu reden; seine Arbeit zeigt deutlich in allen Stücken die einheitlich durchgeführte Idee. Aber von dem gewöhnlichen Regisseur wollen wir sprechen, von demjenigen, der die Kunst an den meisten Theatern des westlichen Europas beherrscht, von dem Manne, der verantwortlich dafür ist, dass das Theater gegenwärtig noch eine lächerliche Stellung einnimmt. Ein Regisseur, der vielleicht in allen Sachen gebildet ist, der aber kein Künstler ist, ist für das Theater so nutzlos, wie ein Henker für ein Hospital. Ich will versuchen,



EDWARD GORDON CRAIG. ERSTER ENTWURF FÜR DEN II. AKT, I. SZENE »DAS GERETTETE VENEDIG«.



EDWARD GORDON CRAIG. ZWEITER ENTWURF FÜR DEN II. AKT, I. SZENE »DAS GERETTETE VENEDIG«.

hier zu zeigen, in welcher Weise der Regisseur im allgemeinen es zu verhindern versteht, dass das Publikum auf der Bühne die schönen Szenen sieht, die so oft dafür entworfen werden. Er will vor allem, dass der Künstler, der die Szenerie ausführt, sich mit besonderen Flächen- und Höhenverhältnissen begnüge, die meist ganz willkürlich festgelegt sind; dann kommt es häufig vor, dass er verlangt, dass Objekte in dem Bühnenbilde gezeigt werden sollen, die schon infolge der Maß-Verhältnisse der Bühne absolut ausgeschlossen werden müssten. Nehmen wir ein Hafenbild: nach der Meinung des Regisseurs sollen, ja müssen, Felsen, Schiffe, Burgen, Häuser, Strand und Landungsbrücke hier zu sehen sein, ausserdem soll in der Mitte auch noch Platz vorhanden sein für die Schauspieler; und dies alles in einem lächerlich kleinen Raum. Womöglich soll auch noch bei diesem Kaleidoskop von verschiedenen Objekten, die nun unbedingt vertreten sein müssen, das Haus nicht nur in der Perspektive existieren, es soll vielmehr in Wahrheit dastehen, sodass ein Mensch daraus hervorkommen kann; auch soll noch jemand landen und zu gleicher Zeit vielleicht auch noch jemand hoch oben auf dem Felsen stehen können. Wie unnatürlich dies alles erscheinen muss, begreift man, wenn man bedenkt, dass alle dargestellten Objekte ganz unnatürliche Grössen-Verhältnisse annehmen müssen um auf der Szene Platz zu finden. Der aus dem Hause kommende Mann stösst mit dem Kopfe beinahe oben gegen die Türumrahmung, der von einem ganz unverhältnismäßig kleinen Schiffe landende Schiffer stolpert über eine winzige Landungsbrücke und der Mann auf dem Felsen sieht aus, als wäre er nur auf eine Leiter geklettert. Solche verderblichen Folgen der Einsprüche des Regisseurs sieht man nur zu oft. Nehmen wir ein anderes Bühnenbild. Eines habe ich gerade in Erinnerung, es ist aus dem »Fliegenden Holländer«. Der Entwurf der Szenerie von einem berühmten Meister gemacht, ist zweifellos ganz anders gewesen, als das was nun auf der Bühne gezeigt wird. Ich erinnere mich einer Treppe, die von einem Hause herunterführte, die beinahe halb so gross war, wie das Schiff, welches dicht dahinter stand. Die Burg oben auf dem Felsen stand gerade einen halben Meter über dem Dache des Hauses und die Berg- und Burgspitzen reichten bis zur selben Höhe, wie die Spitze des Schiffsmastes. Solche Sünden des Regisseurs dem Zuschauer-Publikum gegenüber möchte ich doch anfechten. In dem vorliegenden Falle hatte der Künstler, der das ganze entworfen hatte, entschieden schöne Ideen entwickelt, durch die er Vieles suggerierte; daneben hatte er bei verhältnismäßiger Einfachheit und Geschlossenheit die Grössen - Verhältnisse trefflich gewahrt. Wahrscheinlich tauchte dann aber der Regisseur auf, der ihm einfach erklärte, dass alles ganz anders sein müsste, dass Landungsbrücke, Schiff, Burg, Haus und Treppe zum praktischen Gebrauch eingerichtet sein müssten, und dabei doch nur *so* hoch, nur *so* breit, und nur *so* tief sein dürften. Jedenfalls hat daraufhin der Künstler den Einwand gemacht, dass gewisse Verhältnisse unbedingt eingehalten werden müssten, um den künstlerischen Eindruck zu bewahren. Aber der Regisseur wird mit seinem bekannten Wort »Unmöglich!« geantwortet und den guten Künstler als einen Mann angesehen haben, der nur seine Kunst beschützen wolle, der von den technischen Schwierigkeiten des Bühnen-Arrangements jedoch keine Idee habe. Auf diese Weise wird meist der schönste Entwurf eines Künstlers zu Grunde gerichtet, denn er wird genötigt ihn unverständigen Forderungen anzupassen; oft aber lässt der Künstler sich bereden und schafft auf Befehl was ihm gesagt wird. Das Resultat ist in beiden Fällen beklagenswert, nicht nur schlechte Kunst wird uns vorgetragen, sondern etwas wirklich Unvernünftiges kommt zustande.

Neben dem Mißstand, dass der Durchschnitts-Regisseur kein Verständnis für wirklich künstlerische Ausstattung der Szenerie hat, hat er auch meist keine Idee von der Berechtigung der Forderung nach Einheit in Bewegung, Kostüm, Farben und Linien. Aber darüber habe ich anderswo schon geschrieben und will hier nicht mehr darauf eingehen. Die gegenüberstehenden Entwürfe für eine Szene aus dem »Geretteten Venedig«



EDWARD GORDON CRAIG. SCHLUSS-SZENE VON »THE MASQUE HUNGER«.



EDWARD GORDON CRAIG. KOSTÜM-FIGUR IN »THE MASQUE OF LOVE«.



EDWARD GORDON CRAIG.
ENTW. FÜR EIN BÜHNEN-KOSTÜM.



illustrieren teilweise was ich für die Bühnen-Dekoration verlange. Ihre Geschichte mag aber die voraufgehenden Ausführungen begründen, denn auch sie sind nur Entwürfe geblieben. In diesem Falle ging ich sogar so weit, für eine Szene mehrere Entwürfe zu machen, bloss um dem Direktor möglichstes Entgegenkommen zu zeigen. Alle Mühe war auch diesmal wieder umsonst. Anstatt jedoch sein schon so oft vernommenes Wort »Unmöglich!« anzuerkennen, bot ich mich an, das Unmögliche dennoch möglich zu machen. Er aber bestand auf seiner Ansicht und wollte nach keiner Richtung hin nachgeben. Trotzdem werde ich mich auch in Zukunft nicht von meinem Prinzip abbringen lassen und werde nie etwas ausführen, was das in Kunstfragen gebildete Publikum zu beleidigen vermöchte, oder etwas gutheissen, was ich selbst aus innerster Überzeugung bekämpfen müsste. — EDWARD GORDON CRAIG.



EDWARD GORDON CRAIG. Drei Entwürfe für Masken in »The masque of Love«.

Die hochinteressanten Ausführungen eines Künstlers wie Edward Gordon Craig, der als Schauspieler, Theatermaler und Bühnen-Techniker hier zum Wort gekommen ist, bedürfen kaum noch einer weiteren Verstärkung. Was Craig erstrebt zu Gunsten der Bühnen-Szenerie wird von allen, die der Reorganisation des Theaterwesens einsichtsvoll gegenüberstehen, nachdrücklichst unterstützt werden müssen. Die Hofbühnen sollten sich auch in dieser Hinsicht solchen Anforderungen gewachsen zeigen und ihren Aufführungen künstlerische Abrundung und Vollendung geben, damit sie zu Musterbühnen werden.

NEUE STEINZEUG-GEFÄSSE.

Die Erzeugnisse des Kannebäcker-Ländchens, namentlich des Westerwaldes mit Höhr und Grenzhausen, an Steinzeug-Gefässen aller Art sind Jahrhunderte lang recht gesuchte Objekte gewesen, solange die handwerkliche Tradition ihre Eigenart in Form und Farbe bewahrt hatte. In neuerer Zeit hat die Preussische Regierung der künstlerischen Hebung der dortigen Steinzeug-Industrie eine warme Fürsorge angedeihen lassen, die in der recht gut geleiteten Fachschule für Keramik zu Höhr einen vortrefflichen Stützpunkt findet. Man kann heute bereits an vielen Erzeugnissen einen fühlbaren Aufschwung feststellen, der namentlich darin zum Ausdruck kommt, dass die neueren Muster der jetzigen Kunstströmung bevorzugt werden. Einen erfreulichen Beleg dafür bieten die auf S. 616 abgebildeten Steinzeug-Gefässe, die nach Entwürfen des Bildhauers Carl Görig — Darmstadt von der rührigen Firma J. P. Thewalt—Höhr ausgeführt worden sind. Das Material scheint besonders sorgfältig verarbeitet zu sein, ebenso sind die blauen und violetten Töne dem Grau der Gefässe gut angepasst. Die Formengebung wie Musterung sind charakteristisch für das Material u. verdienen volle Anerkennung. —



Entwurf für »The masque of Love«.



EDWARD GORDON CRAIG. SZENE AUS EINEM FEENMÄRCHEN.

MODERNE BAUTEN AN ALTEN STRASSEN?

Alte Antworten auf eine neue Frage von E. W. Bredt.

Zwei Ereignisse baukünstlerischer Art fördern in verschiedener Weise die Beantwortung der Frage: »*Dürfen in alte Stadtbilder neue d. h. moderne Bauten eingefügt werden?*«

1. Nürnberg will »die alte Schau«, ein Gebäude aus der Übergangszeit zur Renaissance, an *der* Stelle wieder aufbauen, wo es vor langer Zeit gestanden, weil es besser in das Bild passe als ein jetzt dort noch stehendes Gebäude der Empirezeit.

2. Die Münchner Künstler-Kommission gestattete einem Architekten nicht, einem modernen Warenhaus eine *Pfeiler*fassade zu geben, weil diese nicht in der betreffenden altertümlichen Strasse angängig sei.

Um sich nicht in rein ästhetischen Betrachtungen zu verlieren, sei hier einmal ein sehr kurzer *historischer* Rückblick gegeben, wodurch für die Beantwortung der Frage Jeder so viel Material suchen und finden wird, wie er mag.

Die hohen gotischen Dome, die sich noch jetzt über die höchsten Geschäftshäuser in den Zentren unserer alten Städte erheben, imponieren uns allen auch heute noch. Aber wie gewaltig muss das Erstaunen der braven Bürger gewesen sein, die Zeugen waren, wie kühne Baumeister mitten in dem Gewirre kleiner Häuser und Häuschen Bau-Kolosse errichteten, wie sie seit dem Untergange der alten Welt Keiner zu errichten gewagt. *Rücksichtslos* im buchstäblichen Sinne des Wortes waren die Baumeister der gotischen Kathedralen, waren die Erwin von Steinbach, Gerhard von Riel, Ulrich von Ensingen u. A., als sie in Strassburg, in Köln und Ulm die Münster und Dome ganz so anlegten oder ausbauten wie ihr bedeutend erweitertes Bauvermögen es gestattete. Sie schauten *nicht* zurück, aber sie hatten sich umgeschaut und waren ganz erfüllt von den modernen Bauaufgaben ihrer Zeit, die in Frankreich durch geniale Neuerer schon Gestalt gewonnen hatten. Man vergegenwärtige sich einmal ohne Sentimentalität das Bild jener Zeit, in der solche Kolosse über den engen Gassen erwuchsen. Der Begriff »schön« versagt doch da vollkommen, um ein solches Bild zu charakterisieren, denn die Grössen- und Massen-Unterschiede waren riesige. Und so lange insbesondere dem weiten Turm die erleichternde Spitze fehlte — und wie manches Jahrhundert blieben die grössten Türme unvollendet — erdrückte er die um und unter ihm sich zusammendrängende Stadt. Das Wort »imponierend« ist hier am Platze, aber in seinem eigentlichen Sinne. Vielleicht ist's die Freude über so gewaltig lastende Rücksichtslosigkeit des Erbauers, die uns auch noch unter verändertem Bilde imponiert, und die unser Auge stumpf gemacht hat für das friedliche Nebeneinander von Romanischem und Gotischem, von Wandflächen mit kleinen Fenstern und Pfeilerfassaden riesiger Höhe. Doch wer nun jene gewaltigen Bauwerke, die sich ganz und gar *nicht* anpassen wollten an die kleineren Werke, die zuvor entstanden waren, als hervorragende künstlerische Denkmäler des Geistes jener Zeiten gelten lässt, der muss auch in ihnen die Frage *bejaht* finden: *Darf man neben ein würdiges Bauwerk einer alten Zeit ein Gebäude neuen Zweckes, neuen Geistes, neuer Form setzen?*

Und doch wird man vielfach diese gewaltigen kunstgeschichtlichen Dokumente nicht gelten lassen zur klausellosen Beantwortung dieser Frage, die frühere Jahrhunderte nicht kannten. Man will vielleicht diese gewichtigen Zeugen hier nicht gelten lassen, weil das Gegensätzliche, Fortschrittliche, der gotischen Bautendenzen neben denen der romanischen oder karolingischen Epoche von der grösseren Menge durchaus nicht empfunden d. h. gesehen wird. Tatsächlich sind wir ja glücklicherweise an das Nebeneineinander sehr verschiedener Bauformen an unseren grossen mittelalterlichen Bauten so sehr gewöhnt, dass wir es als »malerisch« empfinden und als harmonisch preisen und wir erst vom Historiker uns aufmerksam machen lassen müssen, dass meist verschiedene Zeiten ihre bautechnischen Fortschritte darin niederlegten, ihren eigenen Geist darin verkörperten.



EDWARD GORDON CRAIG. Kostüm-Entwurf für »Nordische Heerfahrt«.

Zeit des 16. Jahrhunderts und ganz im Geschmacke der Renaissance ausgeführt besitzen, das dicht neben einer gotischen oder noch älteren Kirche errichtet wurde, oder das doch zu der bis dahin erworbenen Kunst-Physiognomie der alten Stadt in direktem Gegensatz trat? — Sollte übrigens dieser Gegensatz nicht ganz unabhängig von ästhetischer Würdigung seitens der Zeitgenossen absichtlich gewollt gewesen sein, sollte denn die neue, damals moderne Bauform nicht sehr nachdrücklich dem Fremden sagen: unsere Stadt ist ganz auf der Höhe der Zeit, sie hat Vermögen und Macht genug zum allerwenigsten in ihrem Stadthaus zu beweisen, dass die früheren Zeiten überflügelt und diese uns nicht mehr Vorbild sein können? So entstanden jene vielen reizvollen Bilder »altdeutscher« Städte: Romanisches und Gotisches und Werke der Renaissance in einem Gesichtswinkel vereinigt.

Je mehr die Gegner unserer modernen Richtung auf solche Bilder achten würden, um so rascher würden sie sich mit unserem Wollen vereinigen. Denn indem sie die Möglichkeit eines geradezu wohltuenden Nebeneinanders zweier durchaus entgegengesetzter Bauprinzipien zugeben würden, würde das Auge die Baukunst der Renaissance und unserer Jugend gleichzeitig — entweder verurteilen oder verteidigen. Denn die Annahme der Renaissance in Deutschland war zunächst Liebhaberei, Mode, sie war keinesfalls die Fortsetzung einer durch Gebrauch geheiligten Entwicklung. Aber die Mode erwuchs aus Reaktion, wodurch auch der Umschlag unserer neuen Bildungsweise *vorläufig* erklärt sein mag. Doch dieses Ergebnis solcher Beobachtungen an den Architekturbildern Deutschlands, die Korrektur des Vorurteiles gegen eine neue künstlerische Richtung, ist für unsere Frage nur ein nebensächliches. Das wichtigste Er-

Es wäre übrigens hier der Einwand denkbar, jene schlichten Baumeister des Mittelalters seien nur zum Handwerk und nicht zu den Künstlern zu zählen, und ihr Verhältnis zu den Werken früherer Epochen sei deshalb nicht für uns maßgeblich. Aber wollte man sonderbarer Weise wirklich jenen Meistern der Gotik das Recht entziehen, künstlerisch d. h. in künstlerischer Anschauung und Offenbarung uns etwas sagen zu können, so bleiben uns ja aus dem 16., 17., 18. Jahrhundert noch viel mehr bedeutsame Bauten, die alle jene Frage der Gleichberechtigung sehr bestimmt mit »ja« beantworten.

Wie lang wäre wohl die Liste nur deutscher Städte, die ein Rathaus aus der



EDWARD GORDON CRAIG. ILLUSTRATION »ASCHENBRÖDEL«.

gebnis in dieser Hinsicht bleibt: »*Auch das 16. Jahrhundert stellte seine Bauten in keckem Selbstbewusstsein neben Bauwerke der früheren Epochen.* Und dieses Selbstbewusstsein erreicht nach und nach im *18. Jahrhundert* seinen Höhepunkt. *Rücksichtsloser, insbesondere feindlicher dem Alten war kaum je ein Jahrhundert als dieses.* Zunächst darf allerdings der Einwurf gelten: Der Gegensatz des Rokoko zu Barock, ja selbst zu den Bauten und Formen der Renaissance, ist kein so grosser und für alle auffälliger. Manche Häuserreihe in den älteren Teilen unserer alten Handels- und Residenzstädte gibt deshalb auf unsere neue Frage nur eine feinpointierte aber unklare Antwort, aus der der eine ein entschiedenes Ja, der andere ein zweifelhaftes Nein heraushören kann. Dennoch gibt gerade das frühe 18. Jahrhundert in seinen feinstgebildeten Vertretern auf unsere Frage, ob Modernes neben Alten stehen darf, eine Antwort, die an Klarheit nichts zu wünschen übrig lässt. — Die weltklugen Fürsten, die grundgelehrten, klarschauenden Bischöfe jener Zeit waren es gerade, die an die ernsten Bauten der romanischen oder gotischen Zeit — ihre heiteren Paläste modernster Bauart anbauen liessen oder sie doch in eine solche Nähe brachten, dass das Auge die Kontraste bemerken musste. Wer es vergessen hat, der wandere nur wieder einmal durch die alten Bischofssitze und bewundere die Dome von Bamberg oder Fulda oder Würzburg oder Residenzstädte, wie Stuttgart, *und überall und aus allen Zeiten in denen die Städte geblüht, wird man »moderne« Bauten neben alten, »moderne« Häuser an alten Strassen und Plätzen finden.* Und wem es schwer fällt, in den Strassen die Häuser nach Jahrhunderten und Stilen zu sondern, der wird leicht mit besonderer Freude bemerken, wie der Hausbesitzer des 18. Jahrhunderts seine Modernität wenigstens durch Anbau eines Erkers im Zeitgeschmack zu dokumentieren suchte. Er kannte nicht die schulmeisterliche Scheu vor der Modernisierung eines vielleicht gar 2 Jahrhunderte alten Baues.

Nur in *einer* Richtung ging die Rücksichtslosigkeit jener aufgeklärteren Zeit zu



EDWARD GORDON CRAIG. Entwurf für ein Tanz-Kostüm in »Viel Lärm um Nichts«.



EDWARD GORDON CRAIG. Kostüm-Entwurf für »Die Nordische Heerfahrt«.

weit. Sie setzte nicht nur keck das Neue neben Altes, sondern erklärte allem »Gotischen«, so hiess alles, was nicht mehr dem herrschenden Geschmack sich anpassen liess, Vernichtung. So wurde viel schönes Altes zerstört und nur auf anderem Wege und auf naivere Weise wurde im Jahrhundert der grossen Revolution im künstlerischen Städtebild eine »Egalisierung« erreicht, die uns als Freunde auch guter alter Dinge bedauerlich erscheinen mag. Wenn auf diese künstlerische Tendenz des Jahrhunderts der Aufklärung, das nur für *seine* Kunst Raum schaffte und allem Hergebrachten Feind war, die Reaktion sofort gefolgt wäre, so wäre das verständlicher. Aber erst das romantische 19. Jahrhundert, das so historisch sein wollte und so unhistorisch war, hielt sich für unberechtigt, neben die Bauten alter Zeiten Dokumente eigenen Geistes in neuer baukünstlerischer Form zu setzen. Dafür maßte es sich mehr an, als jedes Jahrhundert zuvor: es glaubte, indem es alte Formen, erst weniger treu, dann äusserlich genauer kopierte, die Fähigkeit zu besitzen, alter Zeiten Geist in Formen, deren Entwicklung abgestorben, erstehen lassen zu können. So entstanden im 19. Jahrhundert in den vielfachen Restaurationen alter Kunstdenkmäler ungewollte Fälschungen in solcher Zahl und Art, wie sie die Kunstgeschichte früherer Jahrhunderte glücklicherweise nur als Ausnahmen kennt. Allerdings der Kreis



EDWARD GORDON CRAIG. Der Trompeter. (Holzschnitt.)

der Künstler und Kunstfreunde, die die Voraussetzungen des Werdens eines »Stiles« für engbegrenzte und nie wiederkehrende halten, wird immer grösser. Aber wie viel künstlerisches Unheil ist inzwischen in Deutschlands reizvollsten alten und neueren Städten angerichtet worden, seitdem die verkehrte Anschauung sich gebildet hatte, dass die lebende Zeit kein Recht habe, ihre eigene baukünstlerische Sprache zu reden und Werke der ihr eigenen »modernen« Form neben die alten zu stellen. Es ist wohl keine alte Stadt zu finden, in der diese sonderbare Anschauung grösseres Unheil angerichtet hat und noch stiftet als *Nürnberg,* das eben durch seine, *im 16. Jahrhundert modernen* Künstler, von denen es allerdings nicht in allen Fällen viel wissen wollte, den grossen Namen bekam.

Nun wird Nürnberg bald die imitierte altdeutsche Stadt genannt werden. Denn die Zahl falsch oder mit langweiligster aktenmäßiger Richtigkeit neu kopierter, also imitierter Statuen in Stein und Holz an Nürnbergs Häusern und Kirchen und Brunnen ist so gross, dass wir hier nicht den Leser durch eine lange Liste dieser künstlerischen Fälschungen ermüden wollen. Mögen gegenwärtig nur wenige künstlerisch und kunsthistorisch schärfer geübte Augen diese plumpen Nachbildungen, die im ganzen ungeheure Summen gekostet, sofort als unecht erkennen, die Zahl dieser Kenner, die die alte Form

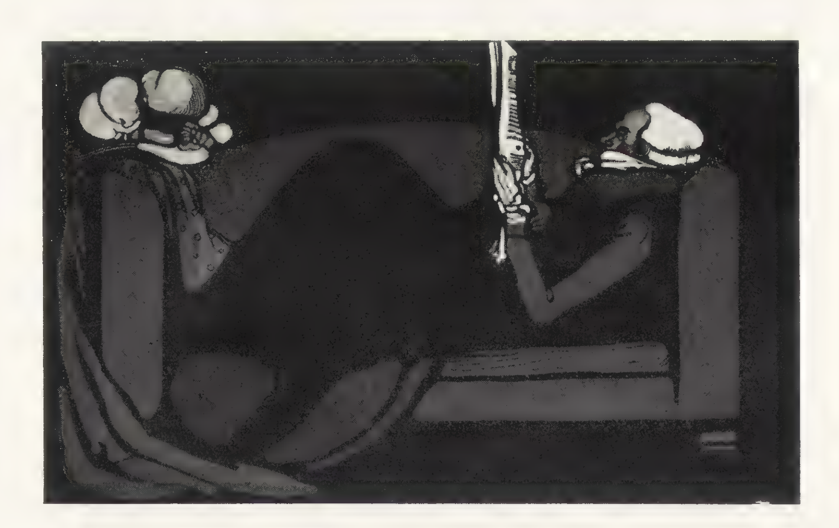
nur achten, wenn sie echt, wird wachsen und mit ihr wird die Zahl der Bewunderer abnehmen. Nürnberg kann als warnendes Beispiel dienen, welche Vergeudungen an Arbeit, Material und Vermögen die Anschauung mit sich bringt: ein altes Stadt- oder Baubild dulde kein Neues. — Wenn Nürnberg, das bereits neben den modernen Abguss eines barocken Brunnens die niegelnagelneue und neu ergänzte Kopie des »alten schönen Brunnens« gestellt, nun auch ein ganzes altes Haus neu als »wirksame Kulisse« aufgebaut haben wird, dann dürfte die kostspielige Lächerlichkeit der Anschauung — »nichts Neues neben Altes« in einem besonders lehrhaften Schildbürgerstücklein wohl ihr letztes Stadium erreicht haben. Denn weiter lässt sich die Tendenz der Unterdrückung eigenen Bildungsvermögens zu Gunsten der Imitation und Reparation des Alten nicht treiben. — Ein Gegenstück so extremer Art ist in den früheren, altertumsfeindlichen Jahrhunderten gar nicht zu finden. Gewiss, alte Wand - Malereien wurden mit »modernen« übermalt, das Innere der Säle und Kirchen wurde modernisiert, alte Türme erhielten wohl auch eine »moderne« Kuppel — aber man sah doch nichts störendes, wenn etwa der moderne Palast an einen romanischen Dom angebaut war. Die kuriose Nürnberger Idee, einen alten, noch dazu künstlerisch und kunsthistorisch wertlosen Bau an der Stelle wieder nachzubauen, an der er früher stand, hilft also die Bejahung unserer Frage noch nachdrücklicher aussprechen. — Günstiger als die Nürnberger Tendenz ist dagegen die Entschliessung der Münchner Künstlerkommission, die eine moderne Pfeilerfassade in einer älteren Strasse nicht gestattete, nach dem historischen Rückblick zu beurteilen. Die Verwerfung der Pfeilerfassade ist nur das eigentlich Bedauerliche, weil die Lösung der Pfeilerfassade eines Warenhauses auch durch Messel noch nicht zu aller Zufriedenheit gelöst ist und die seltene Gelegenheit zu vollkommenerer Lösung einem Architekten nicht hätte entzogen werden sollen. — Was aber die Ablehnung einer Pfeilerfassade mit der Motivierung einer altertümlichen Nachbarschaft anlangt, so muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass die betreffende Strasse, abgesehen von einer bemerkenswerten kleinen Kirchenfassade, nicht gerade altertümlich genannt werden kann; bietet sie doch fast mit jedem Hause Material zur Geschichte praktischer Umbauten älterer Häuser durch Ausbrechen der unteren Fassadenwände, Einziehung von Schienen und stelzenartigen Pfeilern. — Mehr als von der also ziemlich unmotivierten Erschwerung der Aufgabe zu erwarten, ist *dennoch* die Lösung geglückt. Wenigstens ist die Verwendbarkeit des Hauses nicht beeinträchtigt worden und der kleineren Kirche kein erdrückender Nachbar erwachsen. Aber eine *altertümelnde* Note ist nun doch für immer der Lösung einer durchaus modernen Aufgabe nicht abzusprechen und dieser Zwang eines künstlerischen Kompromisses hätte sich umgehen lassen, wenn man nur die *rein ästhetische* Forderung, der Rücksichtnahme auf ein kleineres, wertvolles Gebäude, hätte gelten lassen. Eine *rein ästhetische* Rücksichtnahme,



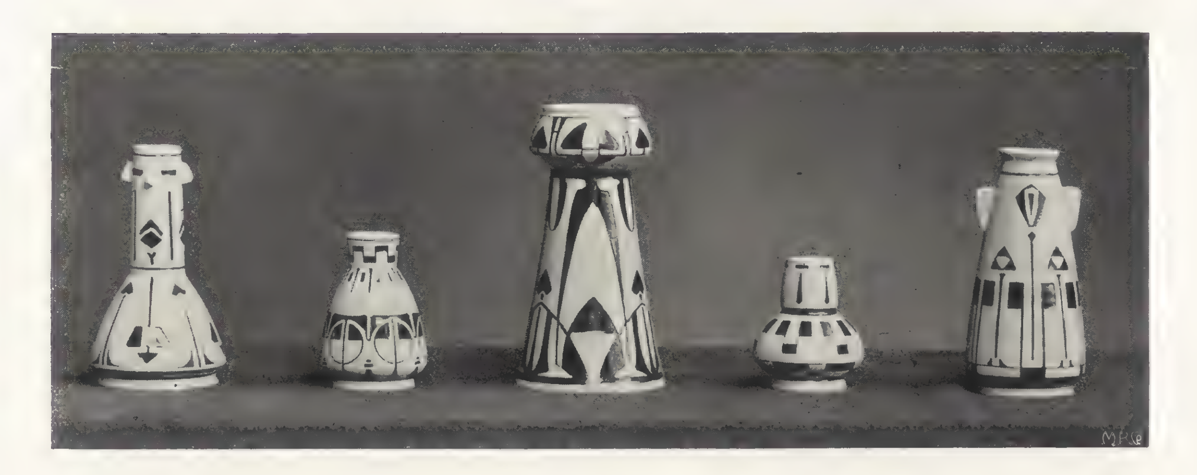
CRAIG: Caliban in Shakespeares: »Der Sturm«.

durch die wir Altem *und* Neuem gleichzeitig dienen, bedeutet hier einen Fortschritt. Hinderlich ist also nur die archaisierende Tendenz. Unser historischer Rückblick erinnert ja daran, wie einst auch wand*lose* Pfeilerbauten neben Fensterfassaden errichtet wurden, ohne dass wir dies nun beklagen müssten. Wesshalb musste nun hier, abgesehen von der ästhetischen Forderung, dem Architekten auch noch die Befolgung einer Tendenz, die das Alte bevorzugt und dem Neuen nicht volles Künstlerrecht gibt, zur Pflicht gemacht werden? Es ist schade, dass trotz günstiger Raumverhältnisse, die eine Pfeilerfassade für einen grossen Gebäudeteil gestatteten, ein moderner Bau von unserer Zeit sagen muss, das Alte hatte mehr Recht auf unbekümmerte Existenz als das Neue. Solche Anschauung wirkt hemmend, keines der vorreaktionären Jahrhunderte hat sie gekannt. Wenn die Architekten früherer Jahrhunderte das Neue immer an das Alte hätten anpassen wollen, wenn sie immer Kontraste gescheut, wie viel weniger hätten sie Vollendetes, Eigenes geschaffen, wie viel weniger reizvoll, ja wie langweilig würden die Städtebilder wirken.

Die Antwort, die uns der kurze Rückblick auf die Frage gibt, darf Modernes neben Altem stehen, ist also ein sehr bestimmtes und freudiges Ja. Nie dränge uns die Nähe eines älteren künstlerischen Gebäudes von der Lösung der eigentlich zeitgemässen Aufgabe ab, je resoluter wir auf diesem Wege fortschreiten um so eher finden wir für unsere Zeit eine vollkommene künstlerische Form. Zweifellos wird sich auch wieder die gesunde Anschauung, die die Jahrhunderte *vor* der grossen künstlerischen Reaktion leitete, allgemeine Geltung verschaffen und das Selbstbewusstsein fortschrittlicher Städte wird wieder künstlerische Gestalt annehmen. Es kommt nur darauf an, dass das neue Wohn- oder Geschäftshaus, der Palast oder das Theater, oder der Zierbrunnen ebenso viel formal und künstlerisch für unsere Zeit bedeutet, wie für seine Zeit das alte Gebäude, das alte grosse oder kleine Kunstdenkmal bedeutete, neben das das neue Werk kommen soll. Künstlerisches neben Künstlerisches, d. h. Eigenes der einen Zeit neben Eigenes der andern Zeit, das ist die Hauptsache aller Lehren aus den besten alten Städtebildern. — Nur die alte Maske, die Imitation, dienerhaftes Abgucken ehrt nicht die alten Monumente und beleidigt die Neue Zeit, die eigene Zeugen hinterlassen muss. DR. E. W. BREDT.



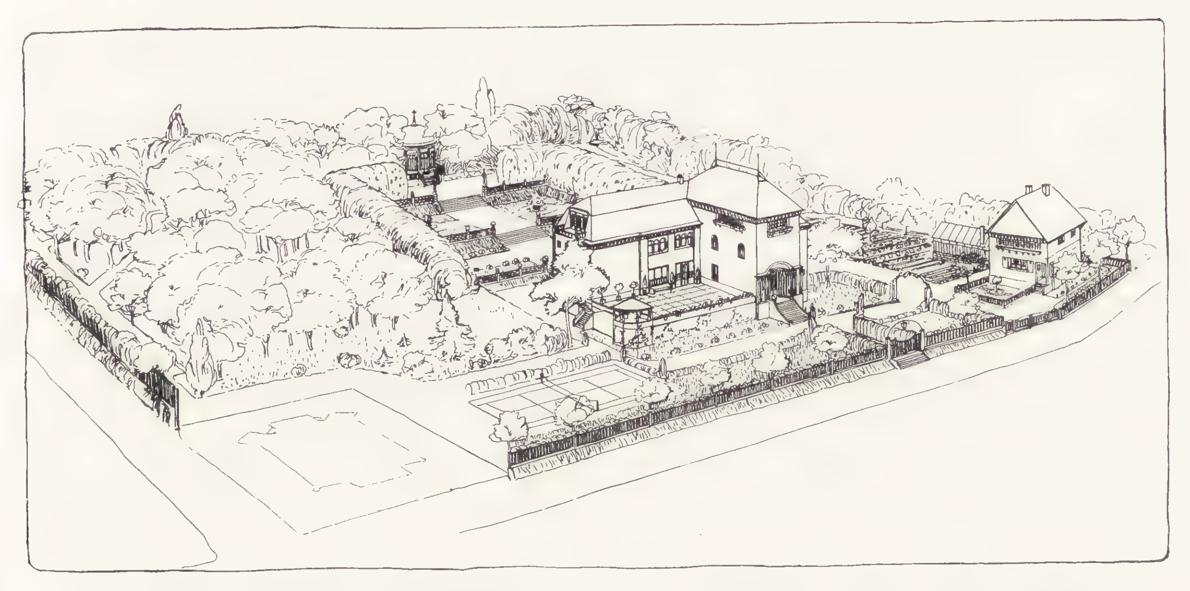
EDWARD GORDON CRAIG. Robespierre.







KARL GÖRIG—DARMSTADT.STEINZEUG-GEFÄSSE. AUSGEFÜHRT VON J. P. THEWALT—HÖHR.



ARCHITEKT ANTON HUBER—CHARLOTTENBURG. Wohnhaus in Honnef a. Rh. Lageplan.

NEUERE ARBEITEN VON ANTON HUBER.

Das Endziel der tiefgehenden Bewegung im Kunstleben der Gegenwart liegt im Schaffen eigenartiger und hervorragender Kulturwerte von bleibender Dauer, nicht aber in Werken, die einer mehr oder weniger geistreichen Laune, dem schöpferischen Spiel einer überreichen Phantasie einzelner Künstler ihre Entstehung verdanken und hierdurch leicht in den Kreis einer schnell vergänglichen Mode rücken. Das haben die ernsten Meister unter den Künstlern der Gegenwart: Behrens, Obrist, Pankok, Riemerschmid, van de Velde und andere auch früh genug erkannt und ihr künstlerisches Wollen nicht vornehmlich auf einzelne Werke ohne inneren kulturellen Zusammenhang erstreckt, sondern in den von ihnen erbauten Eigenhäusern mit ihrer gesamten inneren Einrichtung jene Kulturwerte geschaffen, die eine neue, an künstlerischem Empfinden reichere Zeit eingeleitet haben.

Das Eigenhaus mit einer eigenartigen Einrichtung, der Garten um dies Haus mit seinem besonderen Schmuck ist nun der sehnsüchtige Wunsch so mancher geworden, die selbst eine gewisse Eigenart besitzen und Träume in ihrem Herzen hegen, die der Menge heute noch unbekannt und unverständlich sind und wohl auch noch lange Zeit unverständlich bleiben werden. — Um diesen Wunsch der Feinfühlenden zu erfüllen, müssen wir nach Künstlern suchen, die losgelöst von aller schlechten Tradition aus tiefstem Seelenschacht jene neuen Werte fördern, die auf dem ausgefahrenen Gleis der Überlieferung nicht heraufgeholt werden können. Zu diesen Neuschaffenden zählt auch Anton Huber—Charlottenburg.

Der künstlerische Wert und die Formen-Schönheit der neuesten Entwürfe Anton Hubers für kleine Häuser, sowie seiner ausgeführten Bauten sind eigenartig und bedeutend. Es handelt sich bei ihm stets nur um organische Schönheit, um konstruktiven Schmuck; willkürlich hineingetragene oder seelenlos angefügte Zierformen alter Zeit und neuer Mode sind ihm völlig fremd und wertlos. Wir erachten es mit ihm als das hervorragendste Moment beim Eigenhaus, als seinen wesentlichsten künstlerischen Ausdruck, dass es sich zwanglos und harmonisch der Landschaft einfügt, in der es errichtet wird. Die Schönheitsformen seiner Häuser sind demgemäß andere im Flachland als im Hügelland; sie sind verschieden, je nachdem das Haus am träumenden Weiher, am rauschenden Strom auf sonniger Halde oder am schattigen Waldesrand liegt. Seine Bau-



ARCHITEKT ANTON HUBER—CHARLOTTENBURG. Wohnhaus in Honnef a. Rh.

formen schliessen sich da an gegebene Formen an, er wandelt diese Formen zeitgemäß und erhöht sie, wo sie als gute Tradition vorhanden sind, er schafft sie neu im Zusammenhang mit der Landschaft dem Kulturzustand und den Bedürfnissen ihrer Bewohner, wo solche Überlieferungen fehlen. Vor allem aber will die Schönheit seiner Bauten auf einer klaren, inneren und äusseren Harmonie beruhen, einer einwandfreien Zweckmäßigkeit, die an sich schon viel Schönes in sich birgt und auf der zum sichtbaren Ausdruck gebrachten Echtheit der verwendeten Baustoffe.

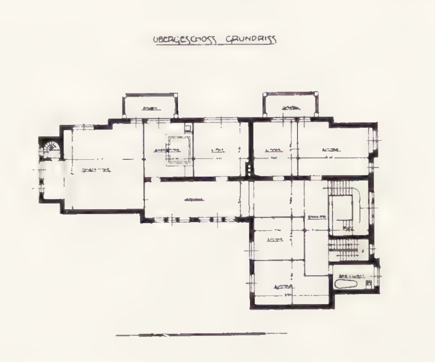
Diese hervorragenden Eigenschaften des modernen Baukünstlers hat Anton Huber in einer grösseren Zahl neuerer Entwürfe von Eigenhäusern der Villensiedelung in Solacz bei Posen niedergelegt und in einem jetzt nahezu fertiggestellten kleinen, feinen Wohnhaus in Nicolassee bei Berlin vortrefflich zum Ausdruck gelangen lassen. Sie kommen auch in den hier wiedergegebenen Entwürfen für ein herrschaftliches Wohnhaus zu Honnef a. Rh. in bezeichnender Form zur Geltung, einer Wettbewerbs-Arbeit, die auf Vorschlag der Preisrichter angekauft wurde. Aus den Worten des Künstlers, die er diesem Projekt zur Erläuterung beigegeben hat, klingt jenes vornehme, zeitgemäße Fühlen eines selbständigen Architekten, der Bauformen neu schaffen und höher werten, sie nicht geistlos dem Gegebenen nachbilden will. Er sagt: »Die Wahl der Bauform ergab sich aus dem Empfinden, ein für den so schön gelegenen Platz würdiges Haus



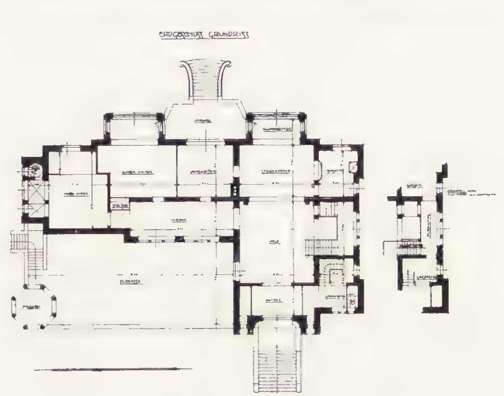
ARCHITEKT ANTON HUBER—CHARLOTTENBURG. Wohnhaus in Honnef a. Rh. Hinterfront.



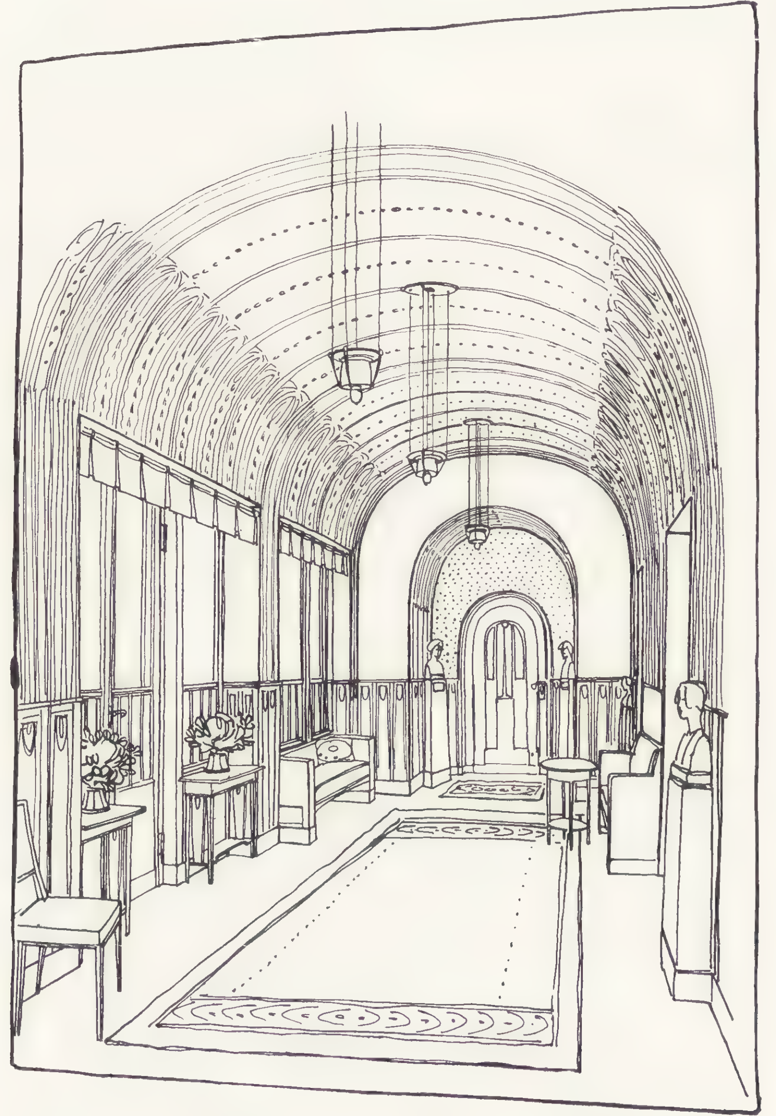








ARCHITEKT ANTON HUBER—CHARLOTTENBURG. ENTWURF FÜR EIN WOHNHAUS IN HONNEF A. RH.



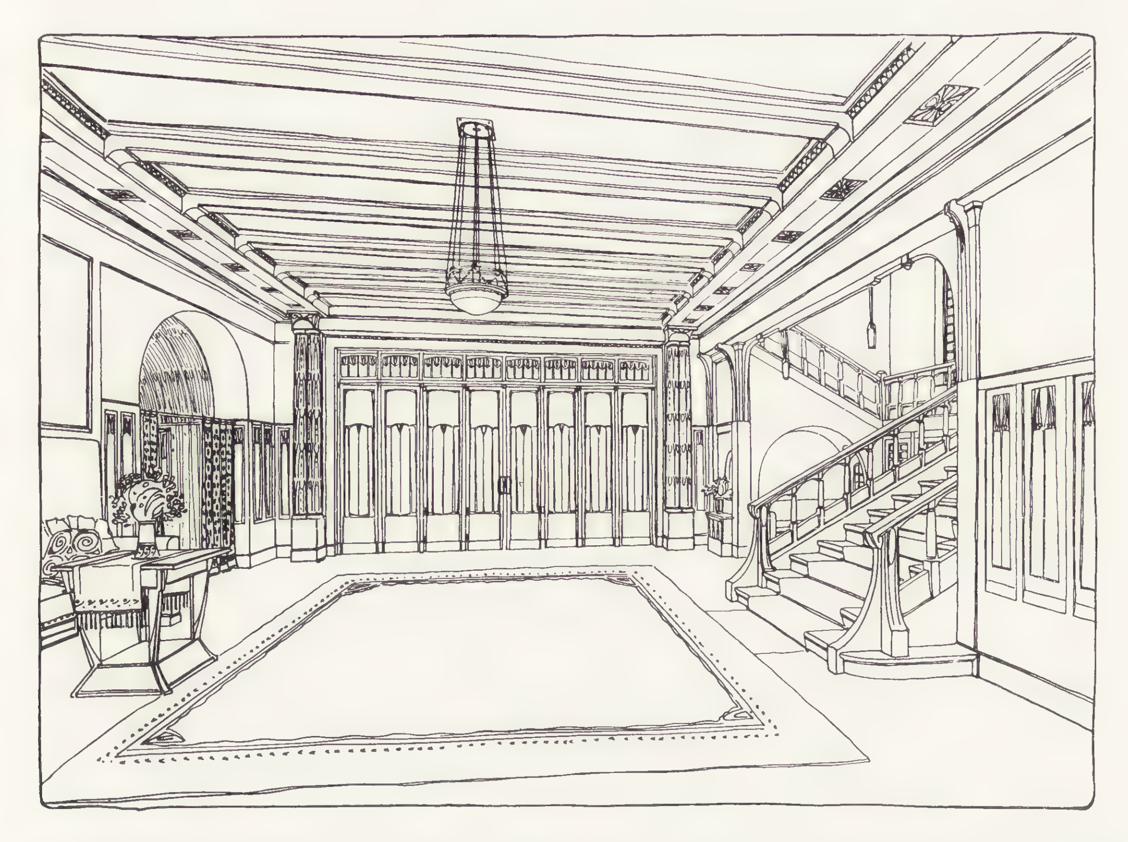
ARCHITEKT ANTON HUBER. Vorraum für das Wohnhaus in Honnef.

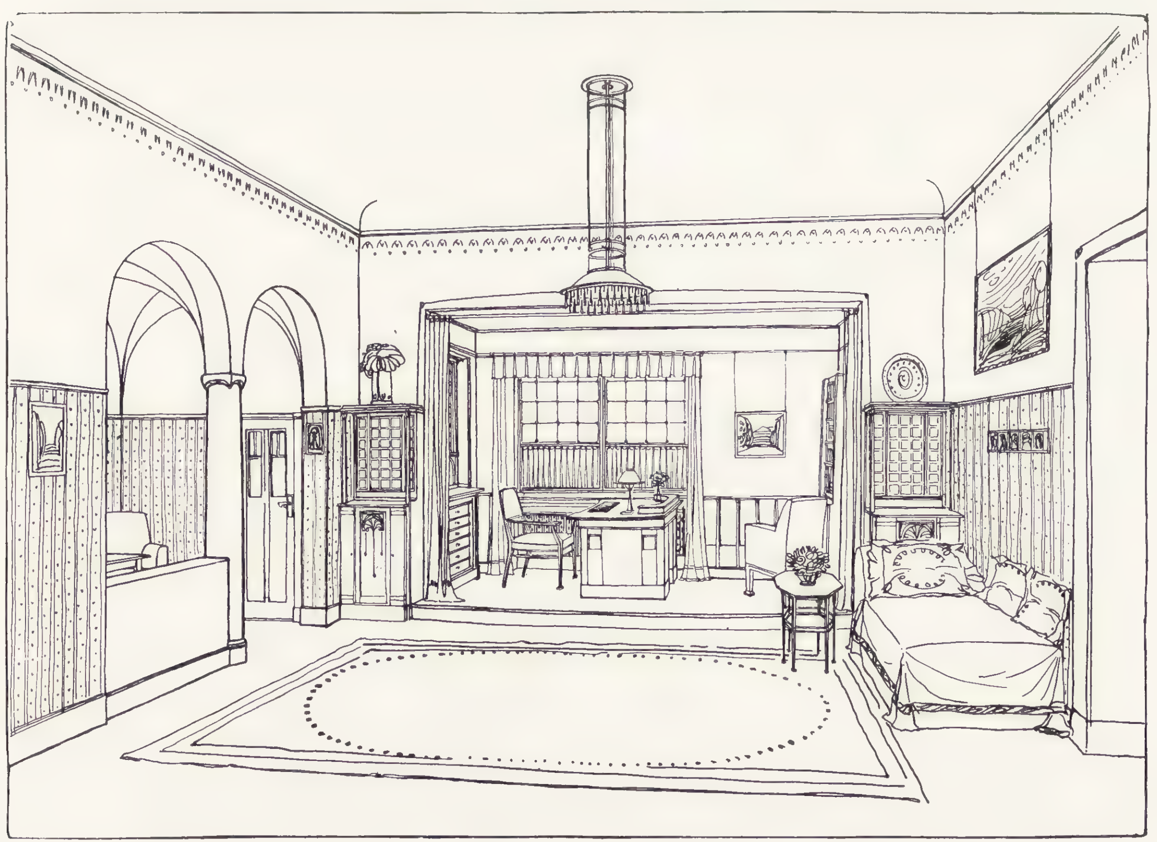
zu schaffen, unabhängig von Bestehendem, als Zeichen für eine in der Entwicklung fortschreitende Kultur und Kunst, die sich in überlieferten Ausdrucksmitteln so frei nicht zeigen kann. Es lag dem Verfasser absichtlich fern, durch Anwendung von am Rhein geläufigen Bauformen in einen gern und oft gemachten Fehler zu verfallen, diese für die jetzige Zeit nicht mehr entsprechende Architektur als die wahre und »poetische« zu bezeichnen.« Dieser Absicht folgend, ist der Entwurf, vornehm und eigenartig für das Innere und Äussere des Hauses, geschaffen worden.

Das mit so manchen intimen und feinen Reizen der Form und Farbe ausgestattete grosse Speisezimmer für die Welt-Ausstellung in St. Louis hat Anton Huber neben vielfacher Anerkennung die goldene Medaille gebracht. — Die letzten Werke, die aus dem Atelier Huber — Charlottenburg hervorgegangen sind, zeigte die kleine Eröffnungs-Ausstellung des Kaiser Friedrich-Museums in Posen am Ende des verflossenen Jahres. Diese Ausstellung hatte den Zweck, vornehme Werke der jungen Kunst zum ersten Mal im Osten unseres Vaterlandes, in einer Stadt zu zeigen, die wie der Osten überhaupt von den Kulturwellen der modernen Kunst-Bewegung noch nicht berührt ist. Der ideelle Erfolg war ein ausserordentlich grosser, denn an manchen Tagen ist die Ausstellung von mehr als 4000 Personen besichtigt worden. Der Leiter des Museums, Professor Kämmerer, ein Mann von feinstem Kunstverständnis, hat deshalb beschlossen, da der hohe Wert solcher Schaustellungen gerade im Osten sicher von höchster Bedeutung für die dort nicht rastende deutsche Kulturarbeit sein dürfte, die junge Kunst in ihren besten Werken alljährlich in einigen kleinen Ausstellungen vorzuführen, ähnlich wie dies der Leiter des Kaiser Wilhelm-Museums in Krefeld, Dr. Deneken, seit Jahren mit solch ausserordentlichem Erfolg getan hat.

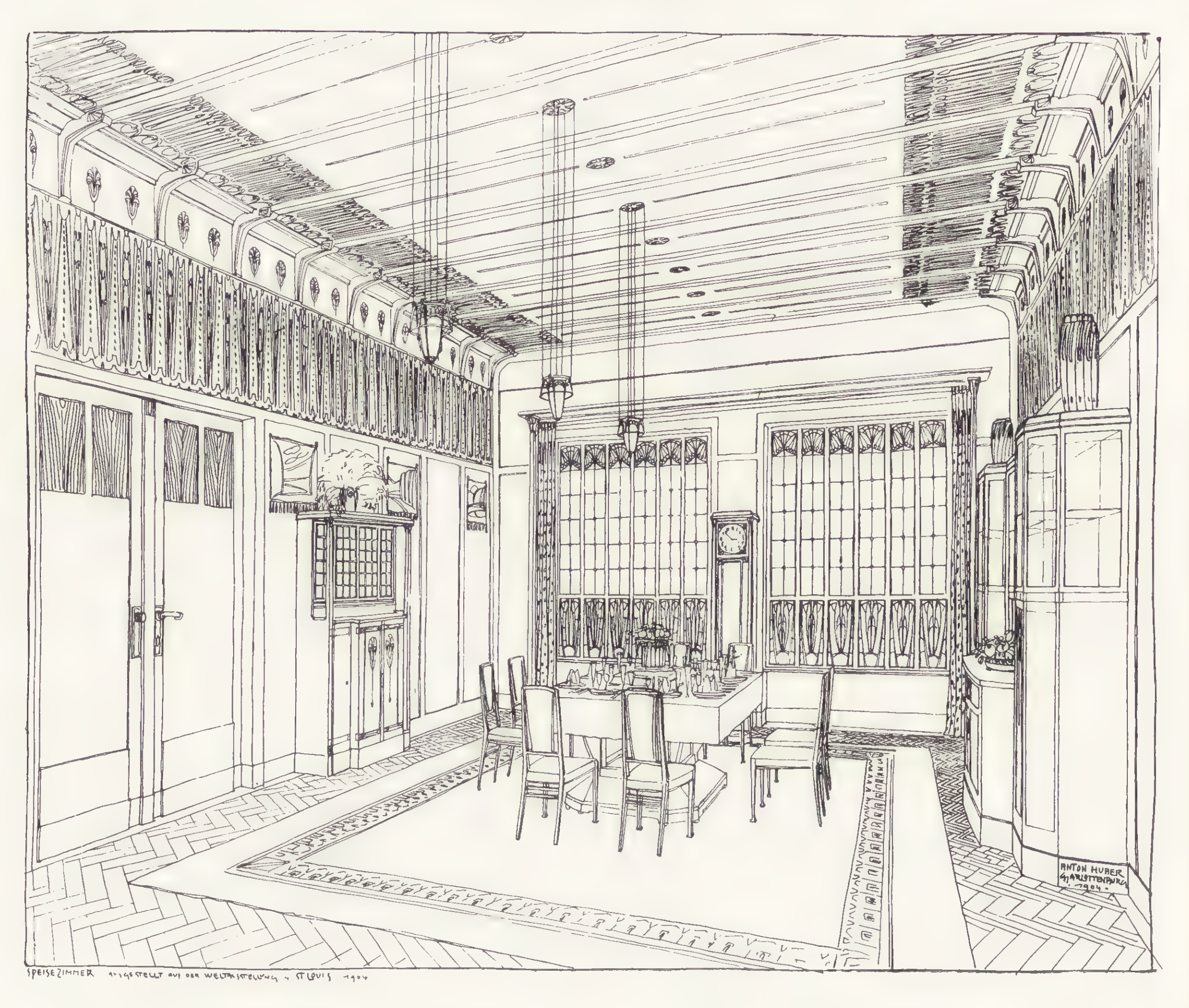
Anton Huber hatte ausser mehreren feinen Möbeln*), die für eine gemütliche Tee-Ecke in einem grösseren Hausraum bestimmt waren und die in tadelloser Arbeit von den Dresdner

*) Vergleiche Abbildung im Oktoberheft 1904 der »Deutschen Kunst und Dekoration« auf Seite 74.





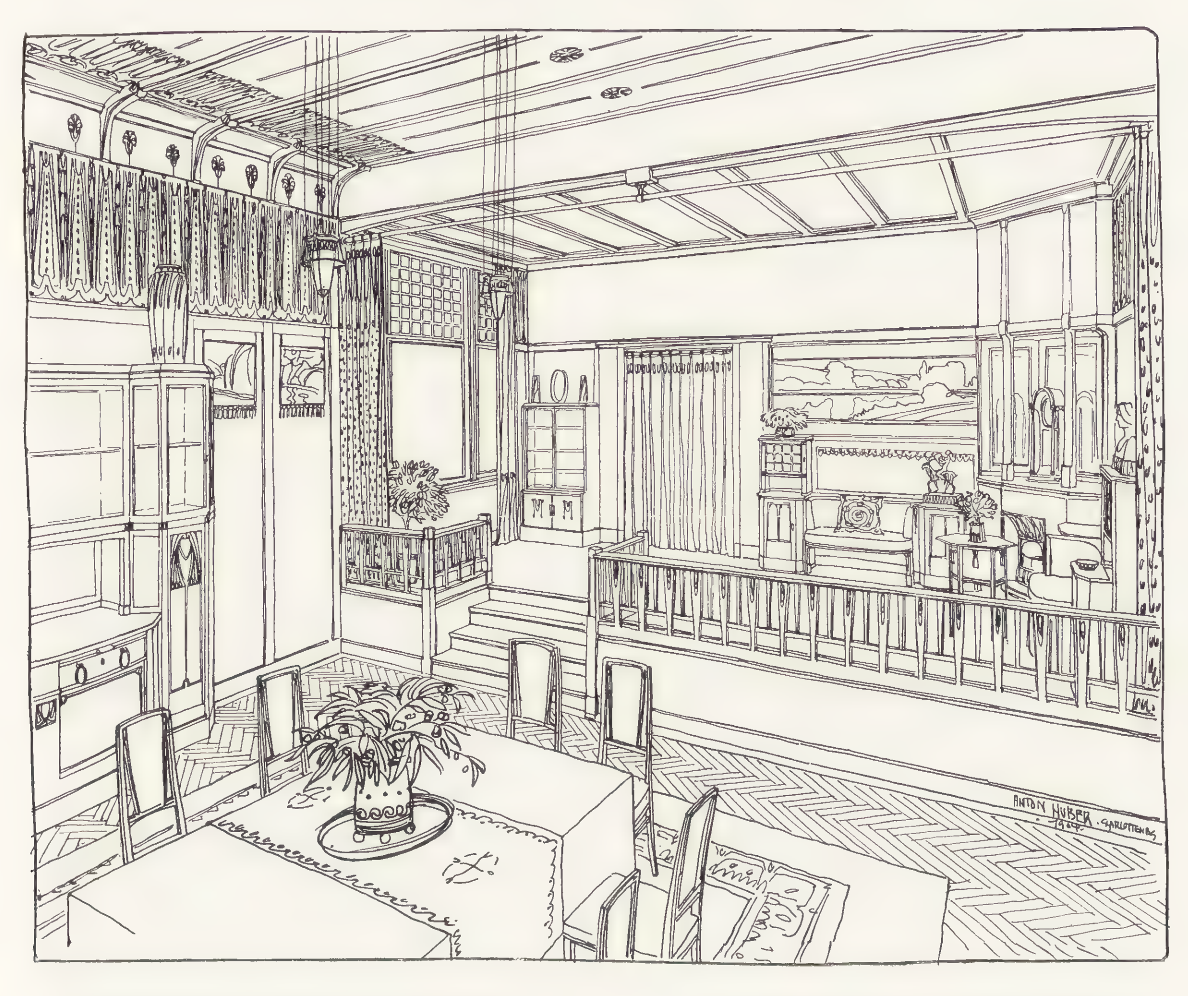
ANTON HUBER—CHARLOTTENBURG. DIELE UND HERRENZIMMER FÜR DAS WOHNHAUS IN HONNEF.



ARCHITEKT ANTON HUBER—CHARLOTTENBURG. Entwurf zu einem Speisezimmer für St. Louis.

Werkstätten für Handwerkskunst ausgeführt wurden, eine Anzahl seiner Einfamilienhäuser für die Villenkolonie in Solacz bei Posen in Gipsmodellen ausgestellt. Diese Modelle liessen die besonderen Reize, Feinheiten und architektonischen Schönheiten, die Hubers Hausentwürfen in so hohem Maße eigen sind, klarer erkennen, als dies Zeichnungen zu übermitteln vermögen.

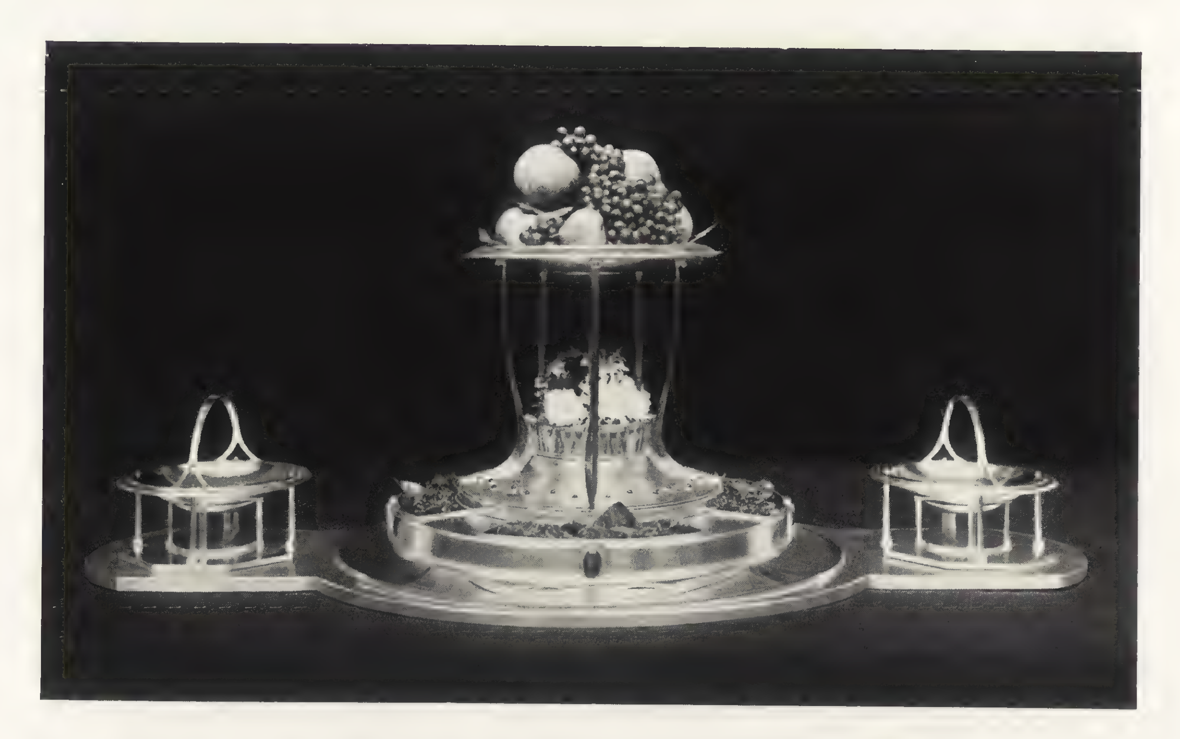
Auf Anregung von Heinrich Wilkens, dem Mitinhaber der Silberwaren-Fabrik M. H. Wilkens—Bremen, einem Mann, der auf seinem Arbeitsfeld der jungen Kunst ein grosses Interesse entgegenbringt, hat Anton Huber einen Silberschatz für die Tafel geschaffen, der mit zu dem Schönsten und Bedeutendsten gehört, was die junge Kunst auf diesem so auswertbaren und noch so wenig in den Kreis ihrer Tätigkeit gezogenen Gebiete hervorgebracht hat. Dieser Silberschatz war auch im Kaiser Friedrich-Museum in Posen zur Schau gestellt. Der Tafelaufsatz, allerdings nur für den Tisch der Reichsten bestimmt, wirkt hauptsächlich neben seiner vornehmen Form durch die maßvolle Verwendung feinfarbiger Halbedelsteine, unter denen vier graziöse Säulchen aus Lapis Lazuli von fabelhaft feinem Reize sind. Wenn man solche Wirkungen kennt, die mit verhältnismäßig so billigem Material in einer fast unglaublichen Weise hervorgebracht werden können, so bedauert man immer mehr, dass Halbedelsteine mit ihren zarten und vollen Farben noch so wenig Verwendung auf den mannigfachen Gebieten der jungen Kunst finden, trotzdem eine fast tausendjährige, in der ganzen Welt bekannte Edelstein-Industrie gerade in unserm Vater-



ARCHITEKT ANTON HUBER—CHARLOTTENBURG. Speisezimmer für St. Louis (Erker-Ansicht).

lande sich befindet. Ihr Sitz ist in dem herrlichen Nahetal, das ehemalige Fürstentum Birkenfeld, vornehmlich die beiden Städtchen Idar und Oberstein. Was allerdings heute dort auf alter Tradition fussend, als sogenannte Kunstwerke geschaffen wird, ist für die Kunst der Gegenwart wertlos; aber dort sind jene feinen Rohstoffe mehrerer eigenartiger Mineralgruppen zu finden, die, in gewünschte Formen geschnitten und geschliffen, in der Hand eines Künstlers wunderbare Wirkungen nicht nur beim modernen Schmuck, sondern vor allem beim modernen Möbel hervorzaubern können.

Wie vorzüglich der farbige Stein und das farbige Glas auf dem Silbermetall mit seinem weichen Glanz als belebender Folie zur Geltung kommt, zeigen auch die beiden wundervollen Leuchter von Anton Huber, an deren Armen in Silber gefasste, feingeschliffene Rubingläser pendeln, die in ihren Flächen das Licht in tiefen roten Tönen spiegeln. Elegant und graziös wie alle Werke der Kleinkunst, die aus dem Atelier Patriz Huber hervorgehen, ist auch das Likörservice und die Weinkanne mit ihren feinen Montierungen in reinem und vergoldetem Silber. Auch in solchen Schöpfungen spricht sich Hubers grosse Begabung für die Ausnützung der Material-Statistik aus, nicht minder aber auch sein feines Empfinden für die Ansprüche des feineren Lebens, das in seinem ganzen Gebahren jeder Scheinhäufung und jedem breiteren Behagen im Sinne der Alltäglichkeit abhold ist. Gerade bei modernen Edelmetall-Arbeiten wird so oft hiergegen verstossen. Hubers Maßhalten in allen seinen künstlerischen Arbeiten berührt äusserst wohltuend. — DR. HERMANN WARLICH.



ARCHITEKT ANTON HUBER—CHARLOTTENBURG. SILBERNER TAFELAUFSATZ.



ARCHITEKT ANTON HUBER—CHARLOTTENBURG. SILBERNE LEUCHTER.



ARCHITEKT ANTON HUBER — CHARLOTTENBURG. Likörservice und Weinkanne.

Stickereien von Mathilde und Else Huber.

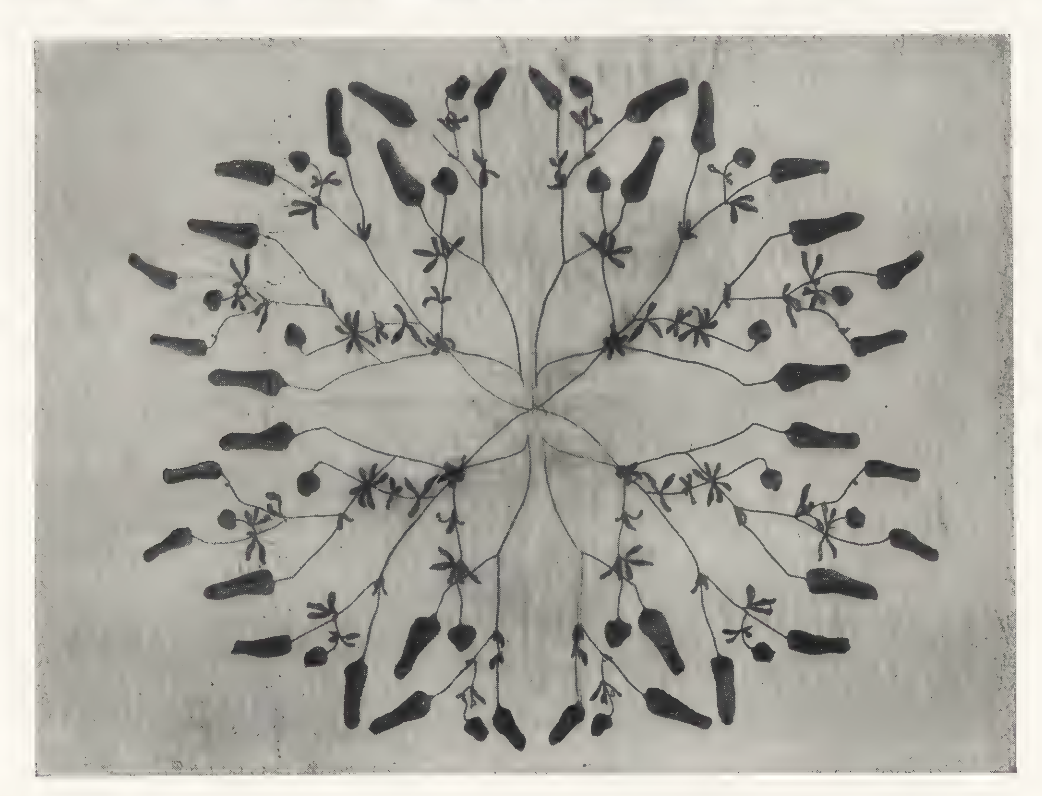
Die künstlerischen Frauenarbeiten sind im Bereiche der angewandten Kunst zu Erscheinungen erfreulichster Art geworden, trotz des Tiefstandes, auf dem sie sich — bei zweifelsohne hervorragender technischer Fertigkeit — fast ein halbes Jahrhundert befanden. Das dilettantische, das fast jeder Nadelarbeit im Entwurf anhaftete, das auch in der zeichnerischen Darstellung nach alten Vorbildern hervordrängte, scheint überwunden und besiegt, nachdem das Weib zu der Erkenntnis gekommen ist, dass die Handarbeiten müssiger Stunden doch nicht viel mehr als Zeitumbringer und Spielereien gewesen sind. Erst in neuerer Zeit, da es die Frau auch mit dem Herzen zur Kunst, zu einem Berufe drängt, erzielt sie Arbeiten, die als vollendet bezeichnet werden können. Und gute Vorbilder sind allen Strebsamen inzwischen reichlich geboten worden, nachdem Kräfte wie Geschwister Seliger, Hermann Obrist, Frau von Brauchitsch, Olga Schirlitz, Else Oppler u. a. ihr ganzes Können und Empfindungsleben in den Dienst der künstlerischen Frauenarbeit gestellt haben. Ein prächtiger Nachwuchs hat sich inzwischen gleichfalls recht beachtenswert entwickeln und betätigen können, wennschon manche der neueren Arbeiten dieser Gruppe noch etwas in den Fesseln der eben genannten guten Vorbilder hängen.

Mathilde und Else Huber, Schwestern von Anton und Patriz Huber, stets von besten Anregungen umgeben, haben sich neben anderer Betätigung auf den Gebieten der Kunst auch der Nadelarbeit mit grossem Erfolg zugewandt. Die auf den Seiten 626 bis 628 gebotenen Abbildungen nach ihren Stickereien, vorwiegend in Kissen und Decken bestehend, geben uns recht erfreuliche Belege ihres technischen wie künstlerischen Könnens. Man wird ja unschwer erkennen, dass die Schwestern Huber noch nicht zu ganz Eigenem im Entwurf sich durchgerungen haben, dass sie aber doch mancher ihrer Kompositionen den Reiz des Neuen zu geben vermochten in abstrakten wie floralen Ornamenten. — K. H. O.



MATHILDE UND ELSA HUBER—CHARLOTTENBURG. GESTICKTE KISSEN UND DECKCHEN.







MATHILDE UND ELSE HUBER—CHARLOTTENBURG. GESTICKTE KISSEN UND DECKE.



MATHILDE UND ELSE HUBER—CHARLOTTENBURG. Kissen mit Maschinen-Stickerei.

MATERIALGEMÄSS.

Auf allen Linien, auf denen der Kampf um das neue Kunstgewerbe tobt, hört man kein Wort öfter erschallen als die Losung: »Materialgemäß«! Sie ist Schlachtruf bei Abwehr und Angriff, sie steht auf allen Panieren geschrieben, sie ist längst zum Range eines Axioms emporgestiegen, welches Beweiskraft hat, ohne selbst eines Beweises zu bedürfen. Man spricht ohne weiteres ein Lob aus, wenn man eine Form als »Materialgemäß« bezeichnet; und selbst wenn diese Form roh und künstlerisch ungebildet bleibt, so gilt sie doch durch diese eine Eigenschaft für geadelt und gerechtfertigt.

Die Entwicklung führt manchmal tolle Satyrspiele auf. Denselben Künstlern, die vor zehn, zwanzig Jahren mit dem Schlachtruf »Materialgemäß« gegen die orgiastische Material-Vergewaltigung des alten Kunstgewerbes zu Felde zogen, wird nun manchmal, weil sie sich inzwischen weiter entwickelt haben, das Wort Materialgemäß wie ein höhnischer Steinblock vor die Füsse gerollt. Weil sie inzwischen erkannt haben, dass in der Material-Gerechtigkeit allein noch kein form- oder stilbildendes Element liegt, weil sie die puristische Zwischenstufe hinter sich gelassen haben und ihrer künstlerischen Gestaltungskraft wieder freieren Spielraum gönnen, müssen sie sich nun wieder an diese Losung ihrer ersten Rekognoszierungs-Gefechte erinnern lassen: unter Umständen sogar von denselben Leuten, denen sie damals über die Nichtsnutzigkeit des alten Schlendrians erst die Augen geöffnet haben.

Dies ist der Punkt, an welchem die Forderung »Materialgemäß« zu einer ungerechten Fessel, zu einem nutzlosen Schmarotzer wird. Sie wurde seinerzeit aufgestellt, um der sinn- und gedankenlosen Dekorations-Schablone den Krieg zu machen. Nie und nimmer aber kann sie dazu befugt sein, der berechtigten Subjektivität des formenhungrigen Künstler-Ingeniums die kalte Teufelsfaust entgegenzustrecken.

Das Axiom »Materialgemäß« hat uns jene Unzahl von kunstgewerblichen Erzeugnissen beschert, an denen weiter nichts ästhetisch wirkt als eben das Material, diese windigen Kukukseier, deren Form nachlässig erfunden ist, deren Material sich in wahllosen Flächen mit naturalistischer Grobheit entfaltet, ohne dass man das Walten der künstlerischen Gestaltungskraft wahrnimmt oder einen Hauch formbildenden Geistes verspürt. Wenn die Forderung »Materialgemäß« aber diesen Dilettantismus, diese unschöpferische Resignation des künstlerischen Spieltriebes zu decken imstande ist, so scheint doch eine Revision dieses Dogmas sehr an der Zeit zu sein.

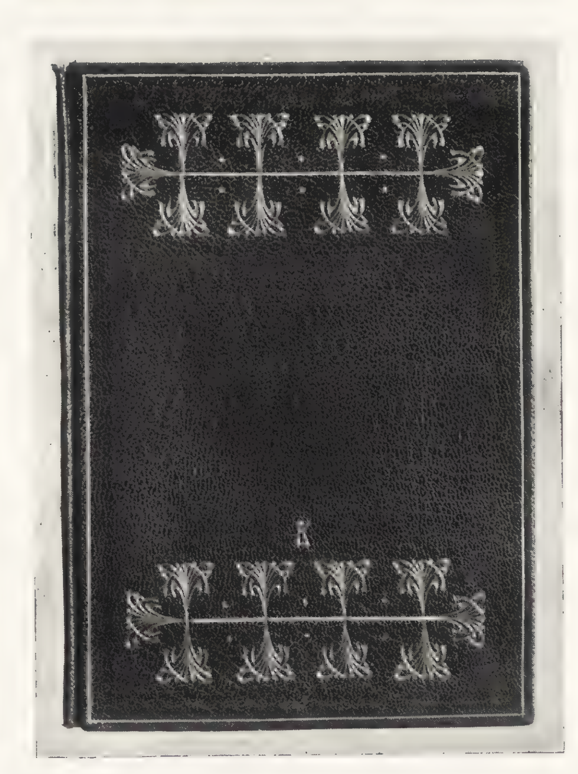
Wie? *Müssen* es sich denn die Stoffe nicht gefallen lassen, dass wir sie nach Maßgabe unserer höheren Absichten in die Formen kleiden, auf die wir uns nun einmal kapriziert haben? Heisst es nicht das gegebene Machtverhältnis des Künst-





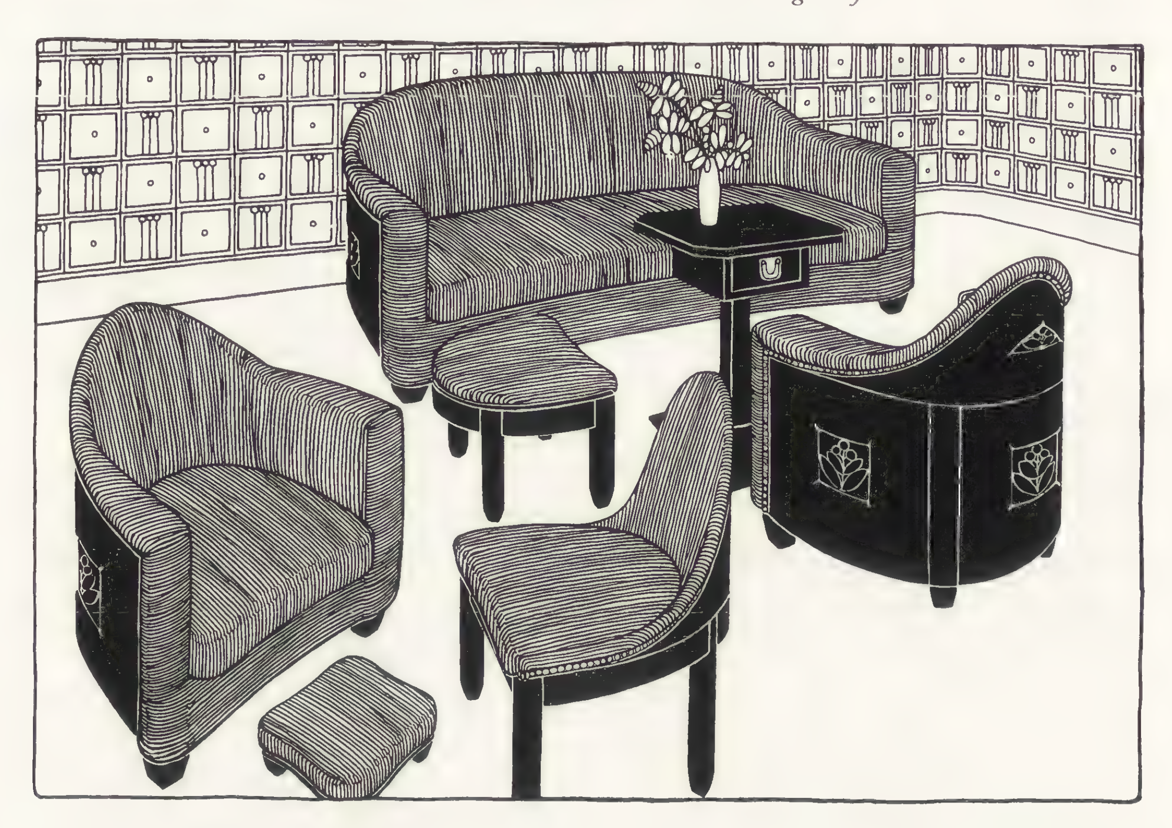






PAUL KERSTEN—BERLIN-SCHÖNEBERG.

BUCH-EINBÄNDE MIT HANDVERGOLDUNG.



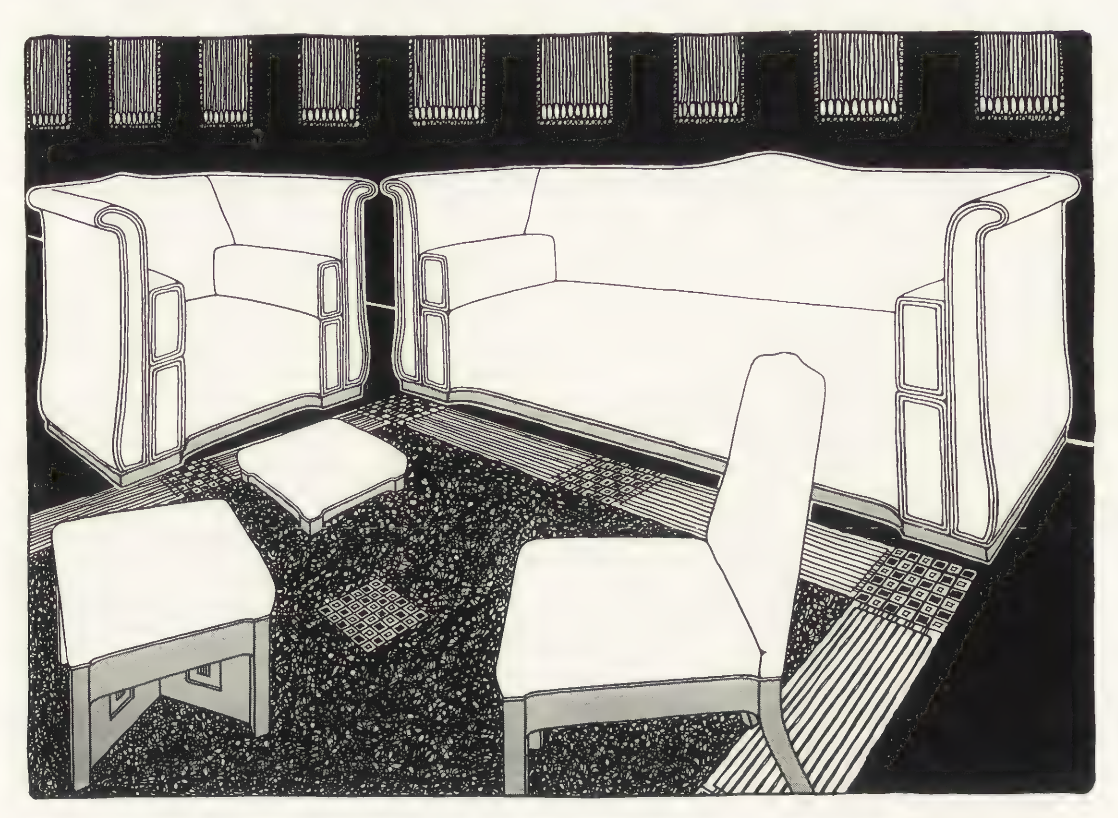
ADOLF OTTO HOLUB, STUD. ARCH., WIEN. Entwurf Polstermöbel-Garnitur. I. Preis Mk. 60.

lers zu seinen Stoffen völlig umkehren, wenn das Material als Herr auftreten und den Künstler zum demütigen Interpreten erniedrigen will? *Muss* sich nicht der Stein meinem Meissel, das Holz meinem Schnitzmesser, das Metall meiner Gussform anbequemen, wie ich es ihm vorschreibe? Wenn die Gesetze der Natur es mir ermöglichen, dass ich dem Holze seine »materialgemäße« Starre nehme und es durch Dämpfe und Schienen in anmutig geschweifte Formen nötige, wer will mir mit Recht verbieten, dass ich das auch ausführe? Soll ich mir etwa die Freude an der Kathedralenfassade von Rheims rauben lassen durch die Erwägung, dass dieser reiche Spitzenschleier von Wimpergen, Fialen, Krabben, Rosetten, Maßwerk und Skulpturen nicht »materialgemäß« ist?

Ich meine: Hat das schlechte Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts das Material unkünstlerisch vergewaltigt, so haben wir deshalb noch lange keinen Grund, es unkünstlerisch zum Tyrannen zu machen. Die Forderung »Materialgemäß« hat ihren Zweck vollkommen erfüllt, wenn sie uns die Eigenart der Stoffe verstehen gelehrt und uns in den Stand gesetzt hat, uns ihrer zu bedienen. Darüber hinaus aber gebührt dem Material nicht die Rolle des Alleinherrschers, dem der Künstler nur zum gehorsamen Exekutiv-Beamten werden darf. Es gebührt ihm die Rolle des Dieners, den man verwendet, wie und wo man ihn braucht, ohne ihm deshalb Dinge zuzumuten, die er nicht leisten kann und die er daher schlecht machen muss.

Überall, wo die Forderung »Materialgemäß« zur Resignation der Gestaltungskraft, zu einem Übermaß an Bescheidenheit seitens des Künstlers geführt hat, ist sie falsch verstanden worden. Überall, wo unter ihrer Flagge Dilettantismus und Roheit segeln, wird sie frivol angewendet. Überall, wo sie dem Spieltrieb, der Freude am Bilden und Formen als *Vorwurf* entgegentritt, ist sie ein träger Parasit und eine sinnlose Formel.

Für den Kunstgewerbler ist der Stoff dasselbe, was das Leben für den Künstler:

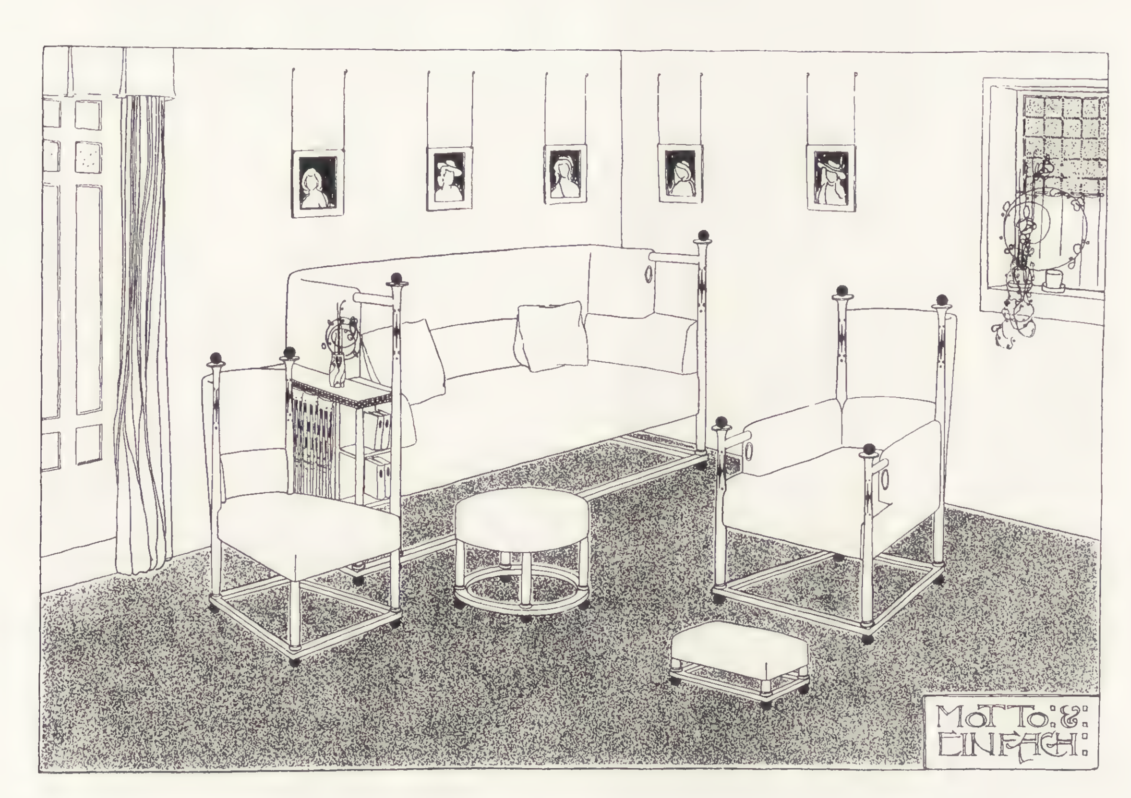


ADOLF OTTO HOLUB, STUD. ARCH., WIEN. Entwurf Polstermöbel-Garnitur. II. Preis Mk. 50.

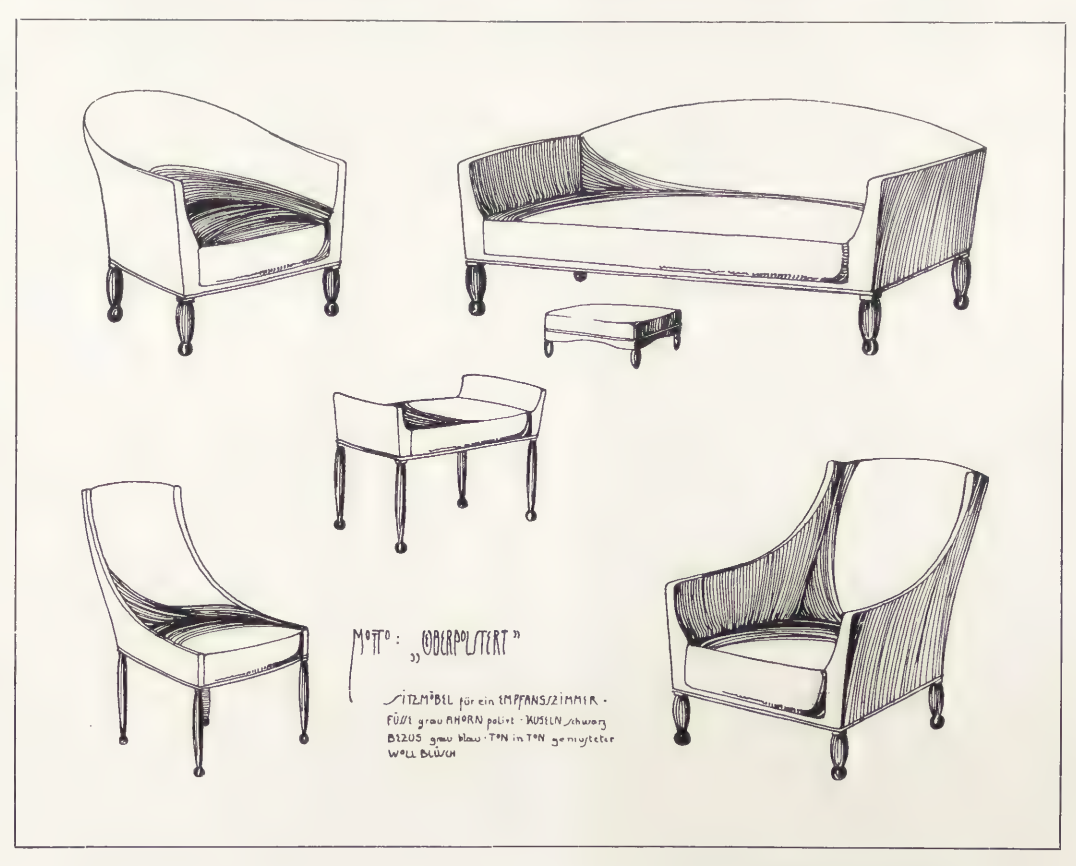
nur nach energischer Verwandlung wird beides künstlerisch brauchbar. Erst wenn beides den geheimnisvollen Schmelzofen der formschaffenden Künstleridee passiert hat, wird es zu einem ästhetisch zu bewertenden Gegenstand. Nur künstlerisch ermattete Zeiten lassen sich auf die Dauer in die Tyrannei des Objektes schlagen.

WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

ZU UNSEREM REDAKTIONELLEN WETTBEWERB *»Polstermöbel-Garnitur für ein Empfangs-Zimmer«*. Jahrelang ist der Charakter der Polstermöbel vollständig missverstanden worden. In letzter Zeit waren es meist Parade-Arbeiten tüchtiger Polsterer, an deren Anblick man sich vielleicht erfreuen konnte, die aber im Gebrauche recht grosse Mängel aufwiesen, denn an die praktische Verwendung war meist gar nicht gedacht worden. Und doch soll gerade das Polstermöbel recht bequem sein, bequemer als jeder andere Stuhl und Sessel. Es soll den müden Körper zur Ruhe einladen und sie ihn auch wirklich finden lassen. Nur einfache, grossformig angelegte Stücke sind hierzu imstande, zierliche Spielereien mit Fransen, Quästchen und Nägeln mit schön verzierten Köpfchen können dies nicht. In diesem Sinne wurden bei der Preisverteilung die eingegangenen Entwürfe gesichtet. Insgesamt lagen von 51 Bewerbern 65 Entwürfe vor, unter denen sich eine grosse Zahl vortrefflicher Arbeiten befanden. Der I. und II. Preis wurde den Entwürfen des Herrn Adolf Otto Holub, stud. arch., in Wien zuerkannt. Den dritten Preis erhielt Phil. Schäfer in Offenbach. Ausserdem erhielten noch eine lobende Erwähnung die Herren: Max Nebendahl in Kiel, Adam Müller in Mainz, Arch. August Schiffer in Prag, Georg Leimer in Mainz, Arch. Bela Löffler in Budapest. Die preisgekrönten und einige der lobend erwähnten Arbeiten sind in diesem Hefte veröffentlicht. Sie zeigen deutlich, dass der Weg, den unsere jungen Künstler eingeschlagen haben, zu einem erfreulichen Ziele führen wird. Die schlimmsten Hindernisse, die gedankenlosen Spielereien, sind schon überwunden. D. R.



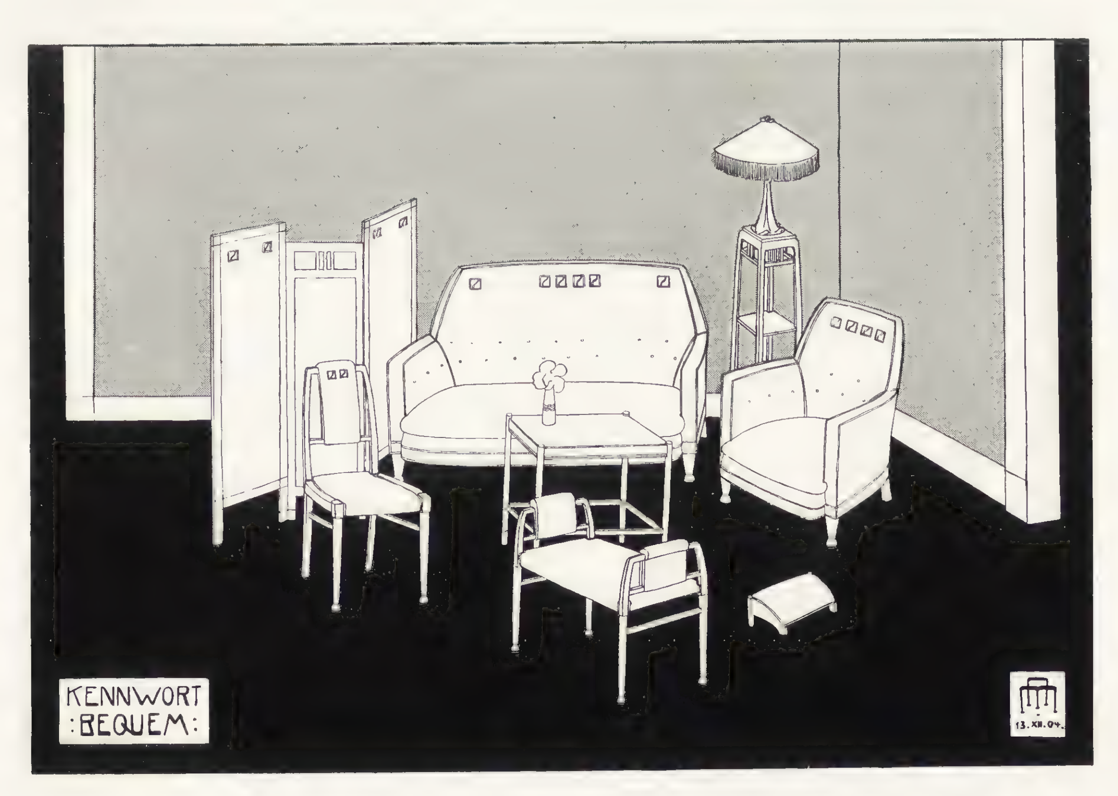
PHILIPP SCHÄFER, ZEICHNER, OFFENBACH A. M. ENTW. POLSTERMÖBEL-GARNITUR. III. PREIS MK. 40.



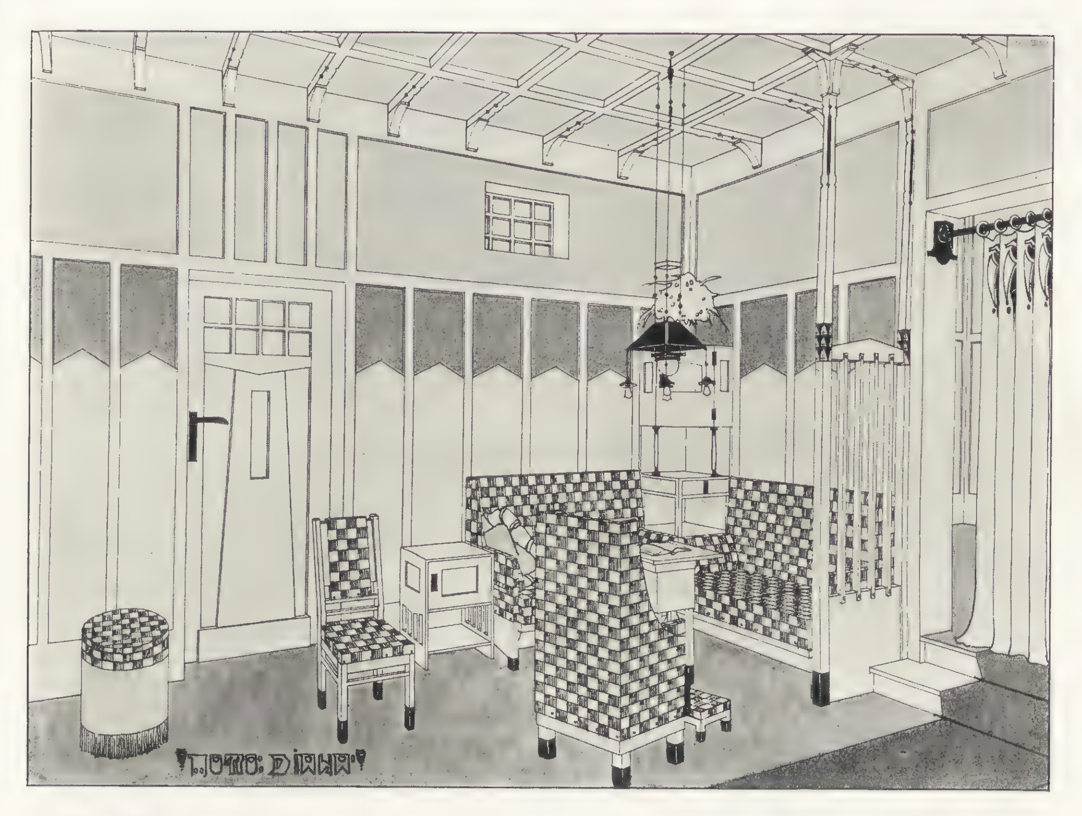
ARCHITEKT GEORG LEIMER—MAINZ. ENTWURF POLSTERMÖBEL-GARNITUR. LOB.



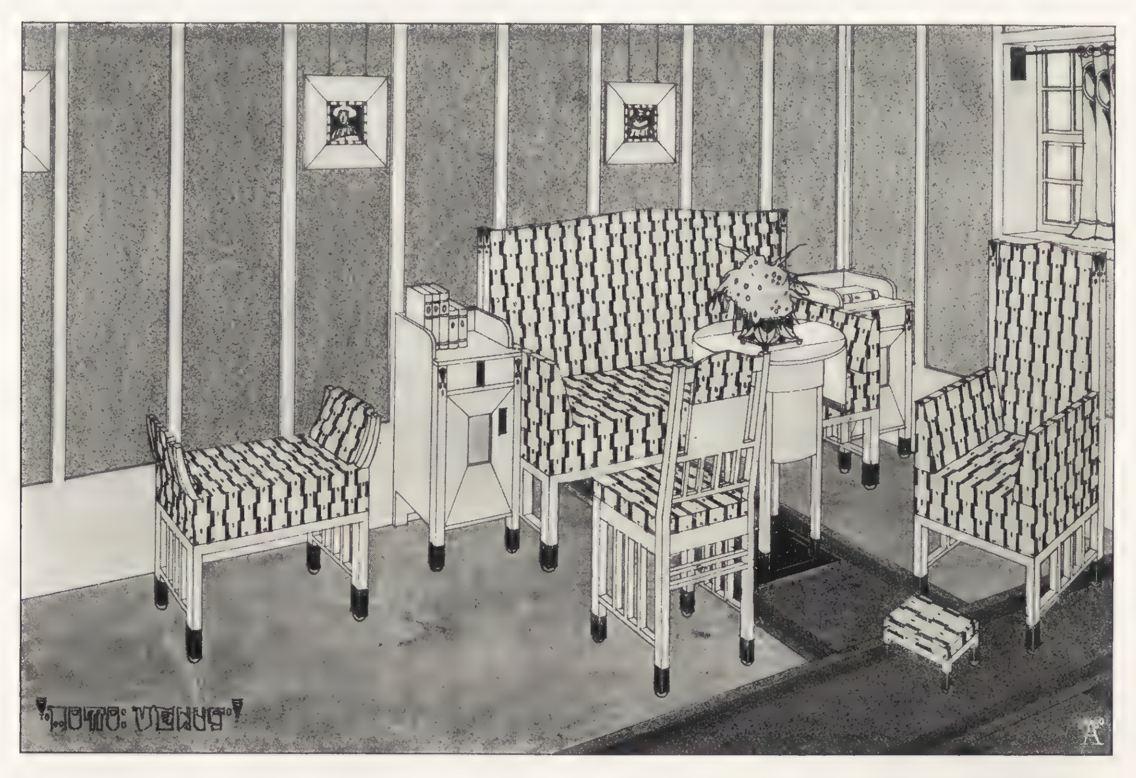
ARCHITEKT AUG. SCHIFFER—PRAG. ENTWURF POLSTERMÖBEL-GARNITUR. LOB.



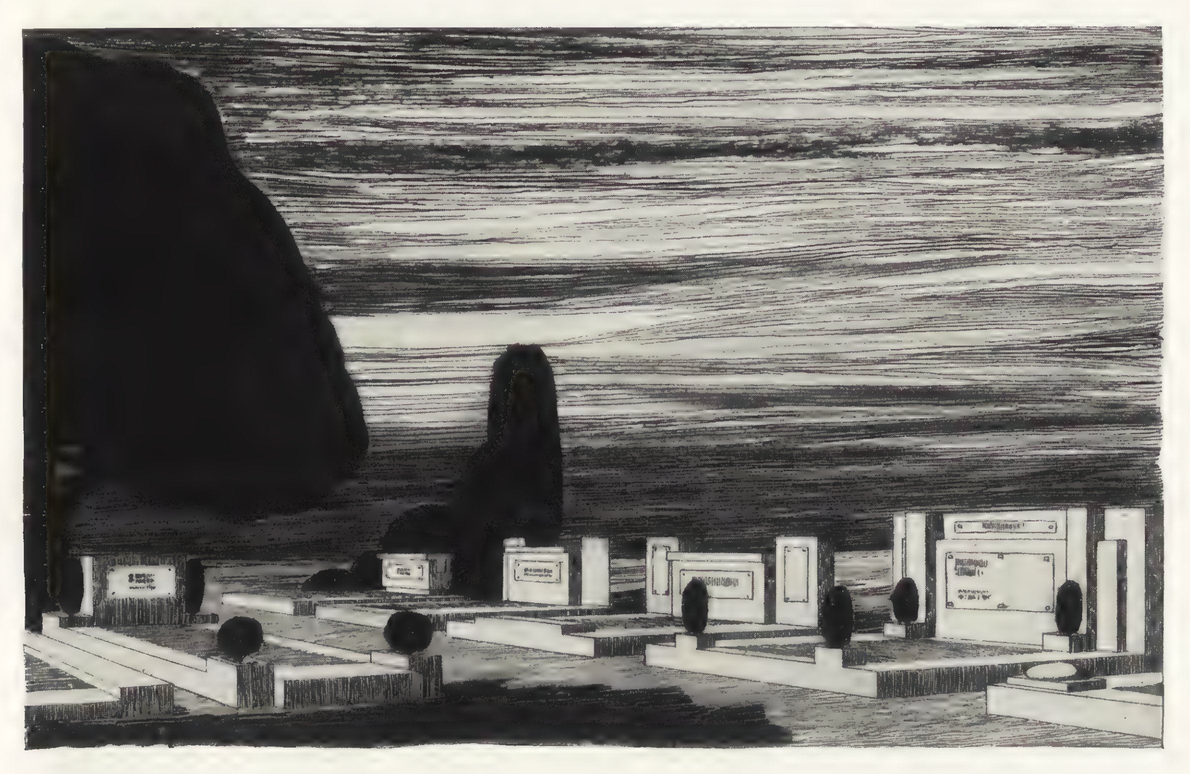
MAX NEBENDAHL—KIEL. ENTWURF POLSTERMÖBEL-GARNITUR. LOB.



ADAM MÜLLER—MAINZ. ENTWURF POLSTERMÖBEL-GARNITUR. LOB.



ADAM MÜLLER—MAINZ. ENTWURF POLSTERMÖBEL-GARNITUR. LOB.



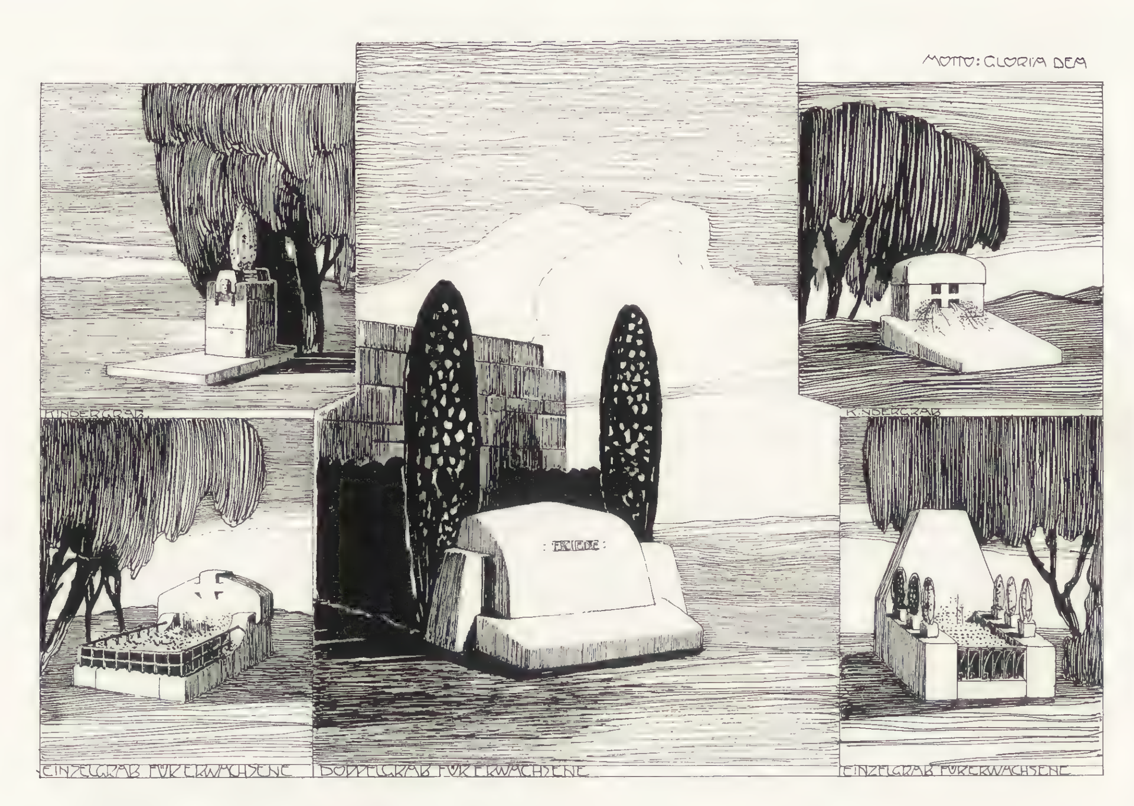
HEINRICH KÖNIGS—DÜSSELDORF. II. Preis Mk. 50.

Zu unserem IV. redaktionellen Wettbewerb.

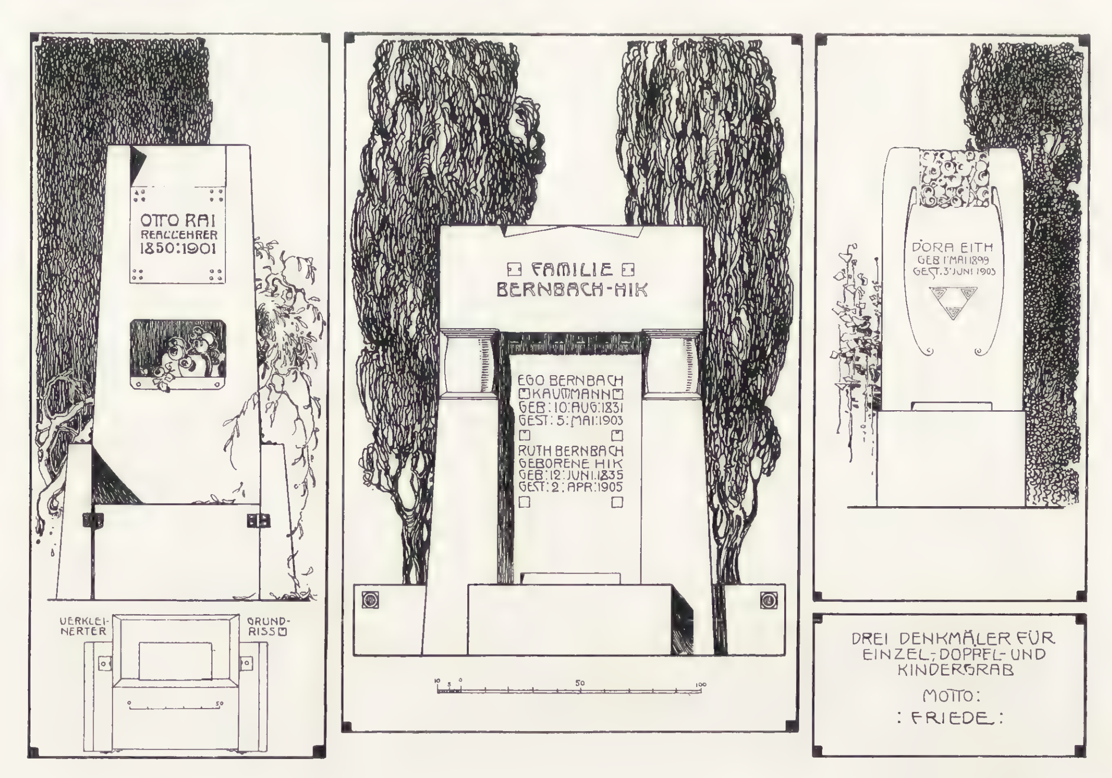
Entwurf zu einem Grabstein.

Zu der vorliegenden Veröffentlichung des Ergebnisses unseres IV. redaktionellen Wettbewerbes geben wir in kurzer Zusammenfassung nochmals die Daten des Protokolls über die am 29. Dez. 1904 stattgefundene Preisrichter-Sitzung. Als Preisrichter waren anwesend die Herren Oberhofprediger Ehrhardt, Dr. Vetterlein, Architekt Emil Beutinger, Hofrat Alexander Koch und die Mitglieder der Redaktion. Die Preise wurden wie folgt verteilt: I. Preis Architekt Bela Löffler—Budapest; II. Preis Heinr. Königs —Düsseldorf; III. Preis wurde nicht verteilt, doch wurde die dafür ausgesetzte Summe in zwei Teile zu je 20 Mk. geteilt und den lobend erwähnten Arbeiten von Hermann Maier—Stuttgart und Architekt Karl Pfeiffer —Berlin zuerkannt. Weiter wurden lobend erwähnt die Arbeiten der Herren Paul Maienfisch — Dresden, F. Breuhaus — Düsseldorf, Christian Hövel—Düsseldorf, August Schiffer —Düsseldorf, Hermann König—Magdeburg, Ed. Tausch — Magdeburg, Hans Beitter— Stuttgart, Otto Geigenberger — Wasserburg am Inn, Maur. Herrgesell—Wien, Alois Hollmann — Wien, Gg. Winkler — Wien. Herr Dr. Vetterlein, der als Preisrichter mitwirkte, gibt im Folgenden das Referat über die bei der Beurteilung entwickelten Gedanken:

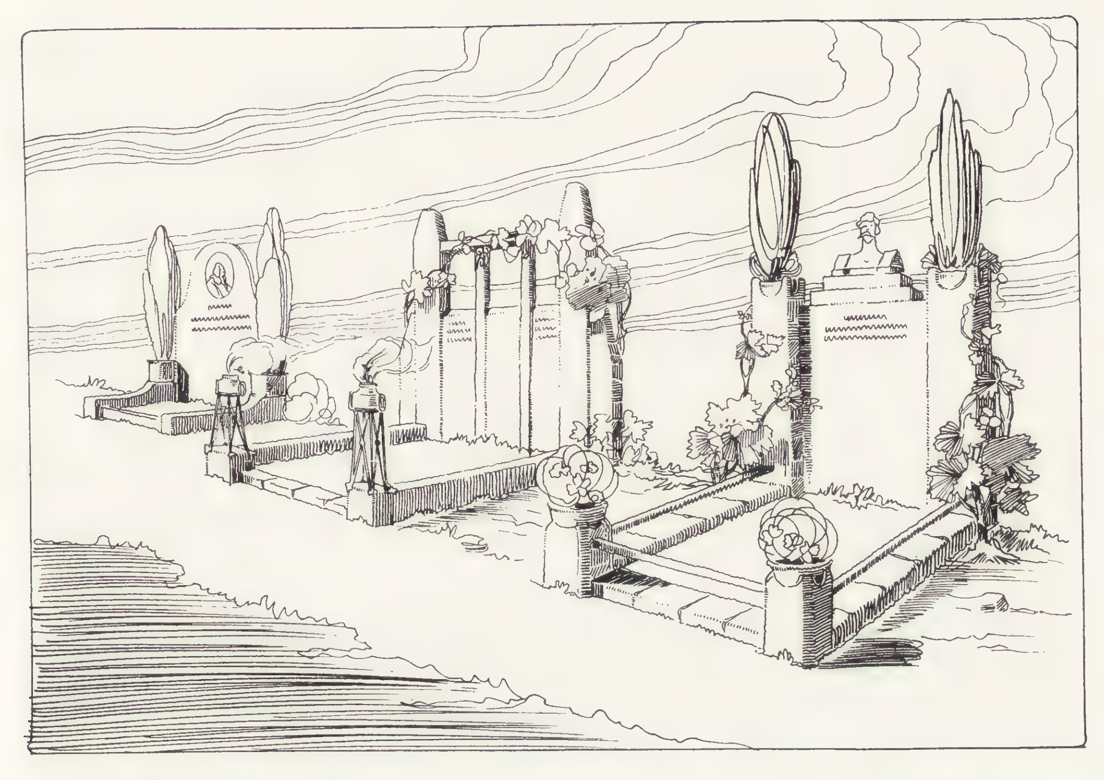
Es sind untrügliche Zeichen vorhanden, dass wir in der Kunst an einem Wendepunkt angelangt sind. Nach den mannigfachen Irrfahrten der letzten Jahrzehnte können wir jetzt hoffen, dass die Kunst wieder *aufwärts* einem hohen Ziele zusteuert. Die ergebnislosen, von der *Mode* beeinflussten Stilfexereien (zu denen man auch die unter dem Namen »Jugendstil« berüchtigte Moderne rechnen kann), haben zu der Überzeugung verholfen, dass der Kunst auch mit den virtuosesten oder geistreichsten *Formen*-Experimenten nicht gedient ist. Was heute vielleicht *überrascht,* wirkt morgen schon abgestanden, schal und nüchtern. *Bleibende* Werte wurden nur dann erzeugt, wenn das Temperament des Künstlers im-



ARCH. BELA LÖFFLER—BUDAPEST. PREIS MK. 60.

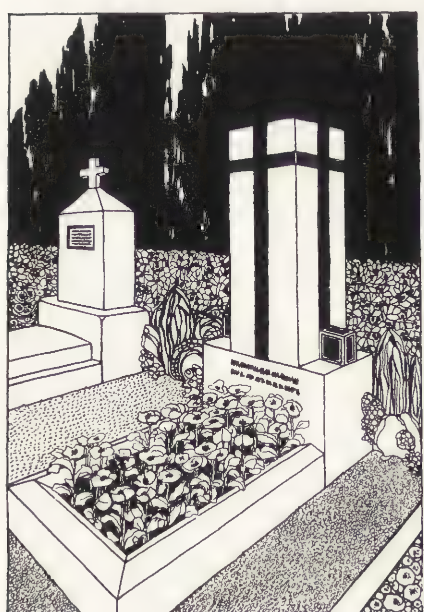


HERMANN MAIER—STUTTGART. LOB UND MK. 20.



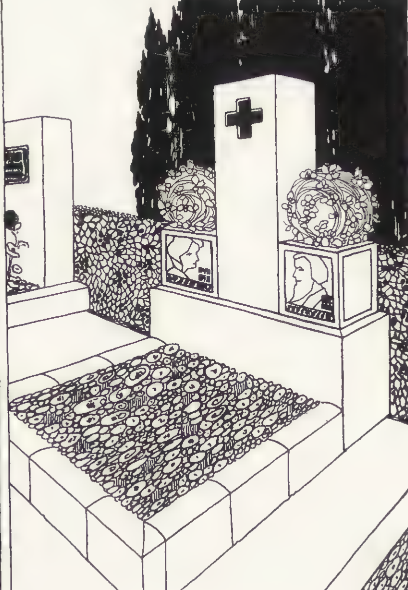
ARCH. KARL PFEIFFER—BERLIN.

LOB UND MK. 20.



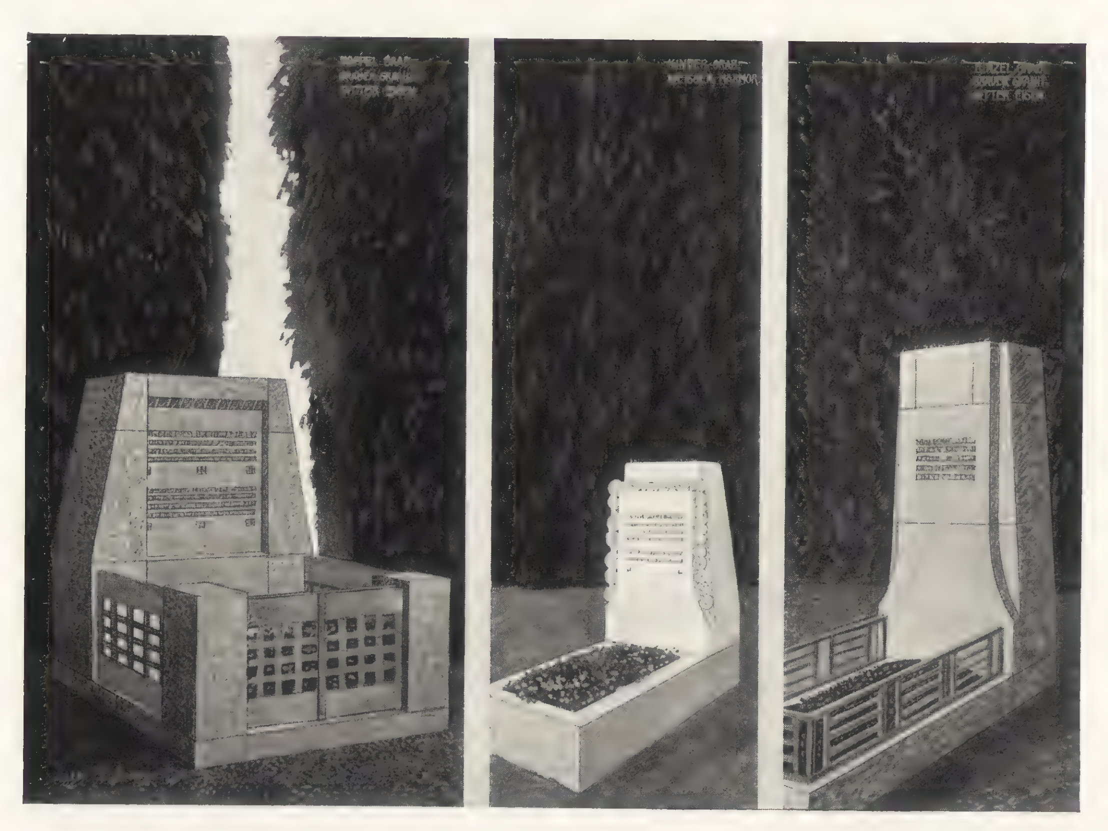




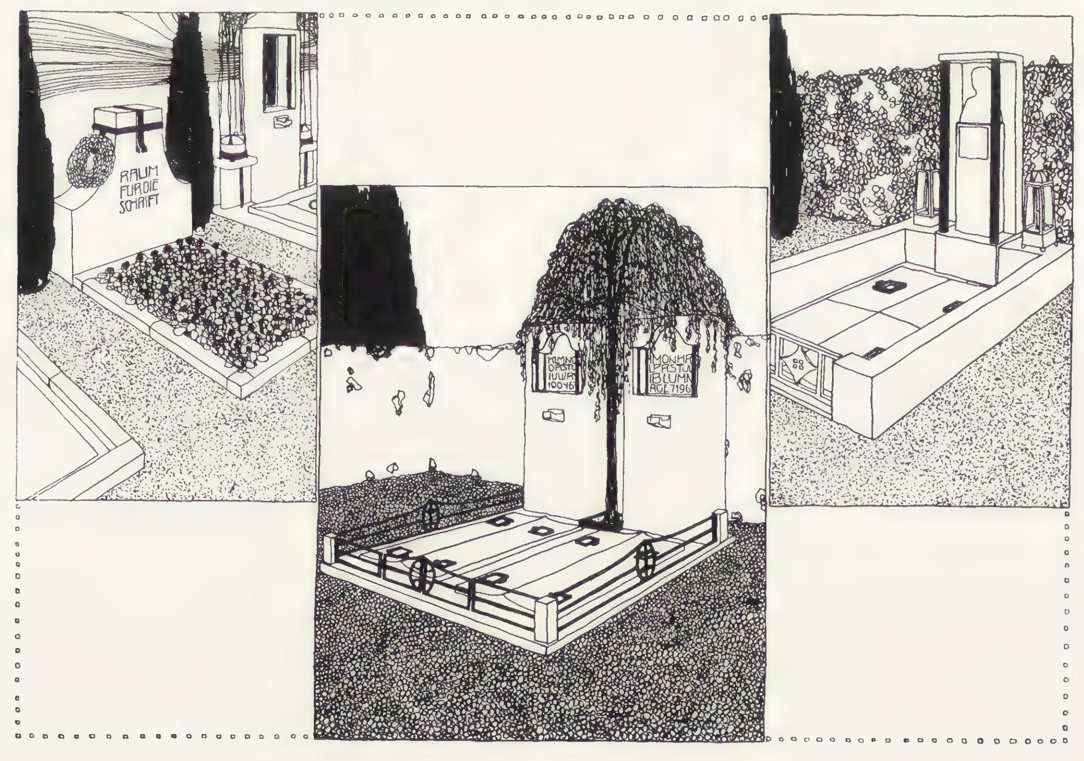


GEORG WINKLER—WIEN.

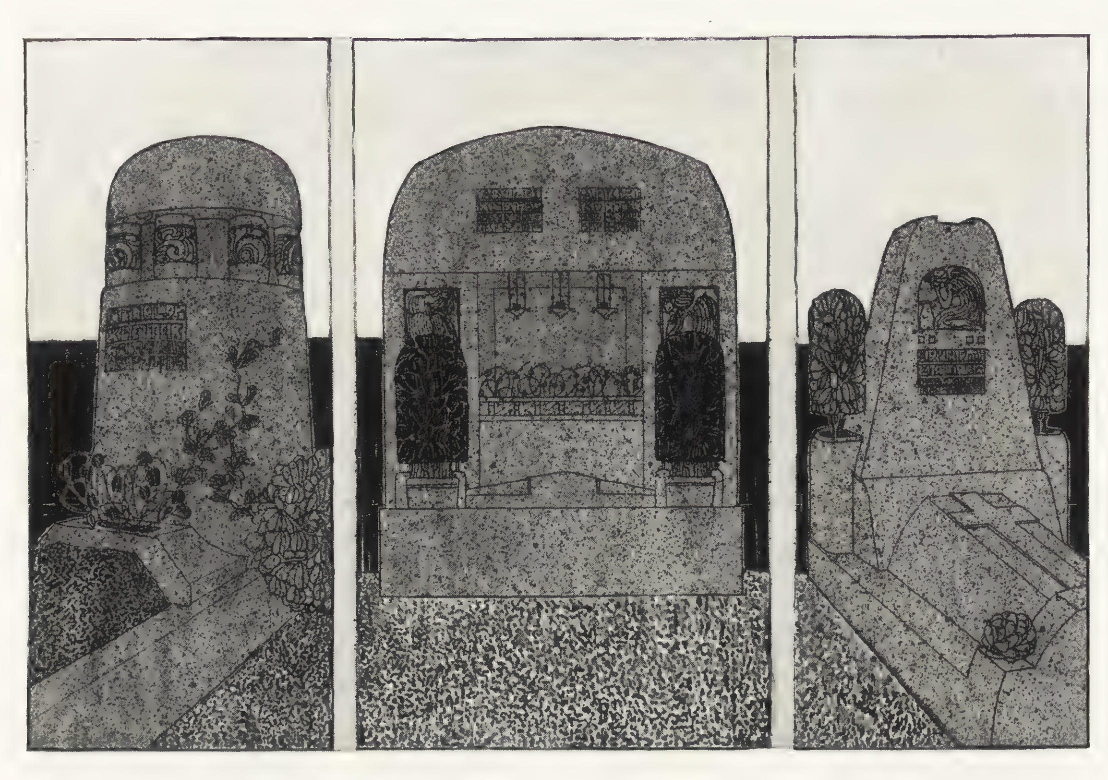
LOBENDE ERWÄHNUNG.



PAUL MAIENFISCH—DRESDEN. LOBENDE ERWÄHNUNG.



MAUR. HERRGESELL—WIEN. LOBENDE ERWÄHNUNG.

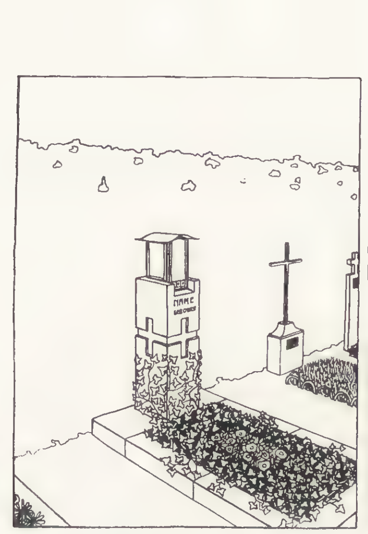


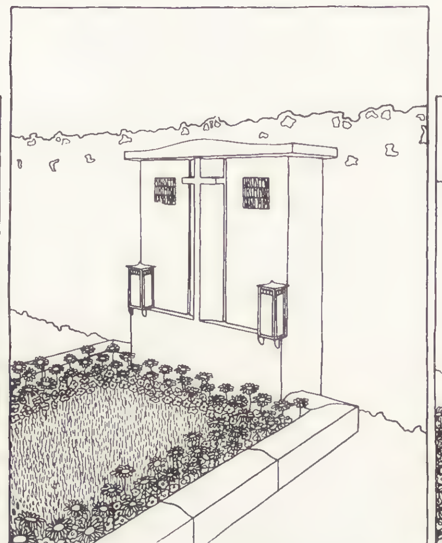
ARCH. AUGUST SCHIFFER—DÜSSELDORF. LOBENDE ERWÄHNUNG.

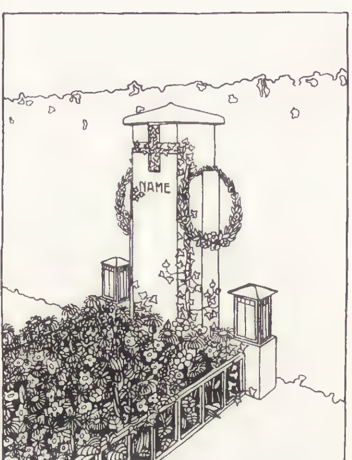




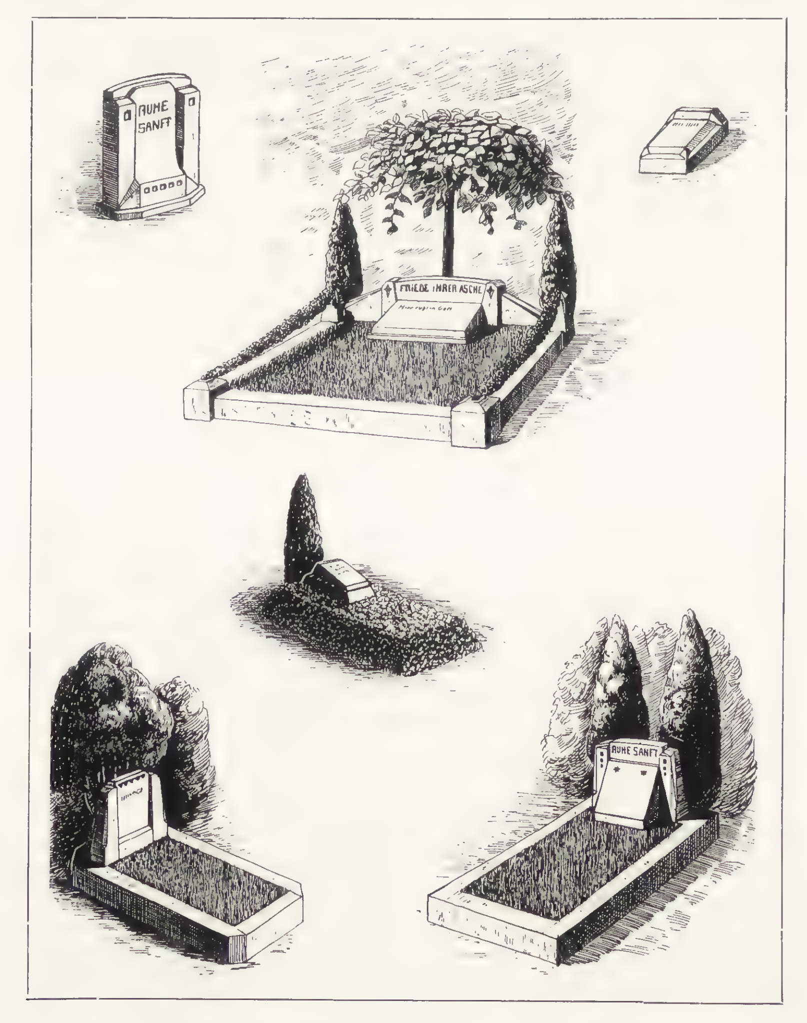
HANS BEITTER—STUTTGART. LOBENDE ERWÄHNUNG.







ALOIS HOLLMANN—WIEN. LOBENDE ERWÄHNUNG.



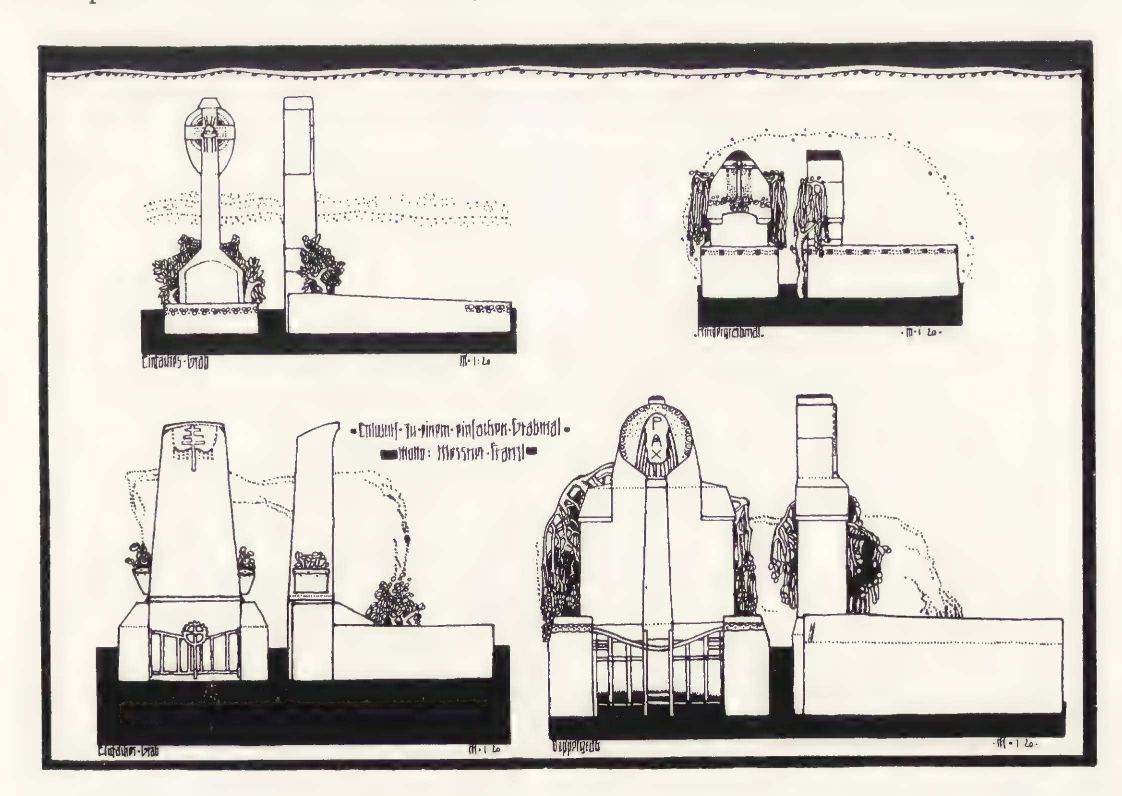
EDMUND TAUSCH—MAGDEBURG. LOBENDE ERWÄHNUNG.

stande war, im Werke Stimmung und Gefühl, Harmonie und Rhythmus klar auszuprägen. Das verdient hervorgehoben zu werden bei der Beurteilung von Arbeiten, die den Zweck haben, das Gedächtnis der Toten der *Nachwelt* zu überliefern. Da gilt es doch wohl ganz besonders, die Massen der Grabsteine nicht durch der Mode unterworfene Formen zu beseelen, sondern durch einen über der Mode schwebenden Rhythmus, der die Gewähr bietet, dass dieser auch noch nach Jahrzehnten seine Macht ausübt. Die Beurteilung der zu dem IV. redaktionellen Wettbewerb eingelieferten Arbeiten hatte also besonders die Frage zu lösen, welcher Arbeit die *nachhaltigste* Stimmung innewohne.

Weiterhin erschien dem Preisgericht beachtenswert, dass die Grabsteine in grosser Anzahl vereinigt auf einem Friedhof ihren Platz finden sollen. Es besteht wohl kein Zweifel darüber, dass die heute so beliebte Aufstapelung von über mannshohen Platten mit mehr oder weniger »dekorativem« Formenwust einen würdigen, erhebenden Eindruck überhaupt nicht erzielen *kann.* Wer je auf dem St. Johannis-Friedhofe in Nürnberg neben dem Grabe Albrecht Dürers gestanden hat, wird den gewaltigen Eindruck nicht vergessen, den die flachen, überraschend einfach gehaltenen Grabplatten ausüben. Mit welchem Ernste wird hier durch sie gepredigt: »der Tod macht alle gleich«, und doch: wie gross erscheinen uns die Menschen, die hier unten schlummern, die ihre Unsterblichkeit nicht der Höhe und Form ihres Grabmals verdanken.

Ein ähnlicher Eindruck liesse sich aber auch heute noch erzielen, wenn man auf mehr flach und niedriger gehaltene Formen sich beschränken würde. Es wurde deshalb vom Preisgericht mit besonderer Anerkennung begrüsst, dass einige Künstler sich mit offenkundiger Absicht auf mehr *gelagerte* Massen beschränkte.

Nach diesen Vorbemerkungen braucht nicht mehr viel über die einzelnen hier dargestellten Arbeiten gesagt zu werden. Man wird die Auszeichnung der Entwürfe des Architekten Bela Löffler in Budapest und Heinrich Königs in Düsseldorf durch Preise ohne weiteres verstehen. DR. ING. E. VETTERLEIN.



OTTO GEIGENBERGER — WASSERBURG A. INN. LOBENDE ERWÄHNUNG.

GARTENBAU-AUSSTELLUNG IN DARMSTADT.

19. August bis 10. September 1905.

Wenn in der letzten Zeit der Name Darmstadt in Verbindung mit einer Ausstellung genannt wurde, so wusste man, dass es sich um etwas Neues und Eigenartiges handelte, um etwas, das nicht ohne Einfluss auf die Lebenshaltung der Gebildeten bleiben würde. Man wusste auch, dass ein feinsinniger Fürst nicht bloss mit dem Schwergewicht seines Namens, sondern auch mit tatkräftiger Hilfe hinter der Sache stand. So ist es auch diesmal. Ernst Ludwig, der Grossherzog von Hessen und bei Rhein, hat nicht nur das Protektorat über die Ausstellung übernommen, er hat auch das nötige Gelände, den Orangeriegarten in Darmstadt-Bessungen zur Verfügung gestellt und er wird selbst der bedeutendste Aussteller sein, denn die Hofgärtnereien Darmstadt, Rosenhöhe und Bessungen nehmen alle mit ihrer ganzen Kraft an der Gesamtgestaltung teil. Wer die erste Ausstellung der Künstler-Kolonie gesehen hat, dem wird die reizvolle Fassung des ganzen Unternehmens durch gärtnerischen Schmuck unvergesslich geblieben sein. Der einzelne Besucher hat damals diese Anlagen wohl als etwas angenehm Selbstverständliches hingenommen, die Eingeweihten wussten, welchen Wert hier die freigebige Huld eines Mächtigen hatte. Die kommende Gartenbau - Ausstellung wird unter demselben Zeichen stehen und deshalb nicht wenig vor ihren Vorgängerinnen voraus haben. Alles Unfeine, alles Jahrmarktmäßige schliesst sich von selbst aus, mit fröhlichem Ernst wird hier *der Sache allein* gedient. — Der Grossherzogliche Orangeriegarten ist ein Komplex von etwa 35 Morgen Bodenfläche. Er ist ursprünglich in französischem Stil angelegt, aber nie ganz vollendet und im Laufe der Zeit verschiedentlich umgestaltet. Als Hauptachse durchschneidet ihn in der Richtung von Nord nach Süd, ein von prachtvollen alten Linden gefasster Weg, der sofort einen reizenden Ausblick auf den in Terrassen ansteigenden Mittelteil eröffnet. Herrliche Baumbestände, teils einzeln und in Gruppen stehend, teils in langen Alleen ziehend, gliedern das Ganze. Den Vorgarten schliesst eine von West nach Ost gerichtete Gebäudeflucht ab, deren Mittelpunkt das grosse, im Barockstil erbaute Orangeriehaus ist. Sämtliche Gebäude stehen zu Ausstellungs- oder Restaurations-Zwecken zur Verfügung. Neu errichtet werden noch zwei Wintergärten, sowie ein grosses Wasserpflanzenhaus mit 200 qm heizbarer Wasserfläche, welche zur Vorführung der kostbaren Nymphaeensammlung der Hofgärtnerei Rosenhöhe dient.

Vor der Gebäudeflucht breitet sich das grosse Schmuckparterre und hier beginnt der künstlerische Einfluss, der bestimmt ist, dieser Gartenbau-Ausstellung ein besonderes Gepräge zu geben. Die Ausstellungsleitung hat sich mit den Darmstädtern Künstlern in Verbindung gesetzt, welche eine Reihe von Sondergärten errichten und durch Beratung aller sonstiger Arrangements das Gelingen des Ganzen fördern. So wird Prof. J. M. Olbrich die erste Terrasse zum grössten Teil bepflanzen und nach seiner Idee werden auch die Aussteller von Blumensortimenten in dem ebenerwähnten Schmuckparterre, der Blütenfarbe entsprechend bestimmte Plätze zugewiesen erhalten, so dass das Ganze eine mosaikartige Wirkung erhält, die namentlich von der Höhe der beiden Terrassen zur Geltung kommen wird. — Die Olbrichsche Anlage auf der ersten Terrasse gliedert sich durch drei versenkte Gärten, deren Achse von Ost nach West liegt. Sie haben octogonale Form und je etwa 150 qm Bodenfläche. Die umgebende Steinmauer ragt etwa 160 cm über das Niveau heraus und der Grund ist einen weiteren Meter ausgehoben, so dass man sich im Inneren vollständig abgeschlossen befindet und den Zauber der jeweiligen Stimmung (der eine Garten ist rot, der zweite blau, der dritte gelb) vollkommen auf sich wirken lassen kann. Die Umgebung der Gärten hat durch umfängliche Erdbewegungen reiche architektonische Gliederung erfahren. Einzelne Punkte werden so hoch liegen, dass ein Überblicken der Gärten von oben möglich sein wird. — Auf derselben Terrasse haben die Architekten Fuchs und Koch zwei Sondergärten errichtet, deren Anlage in engstem Anschluss an Olbrichs Gestaltungsmethoden gehalten ist, so dass die ganze Terrasse ein einheitliches Bild zeigt.

Eine andere Auffassung wird in dem »Bürgergärtchen« des Malers H. D. Leipheimer, das auf der zweiten Terrasse liegt, zum Wort kommen. Mit denkbar bescheidenen Mitteln soll das Beispiel zu einem Garten gegeben werden, wie er von dem Bewohner einer grossen Stadt, draussen vor der Spekulationsgrenze angelegt und selbst unterhalten werden kann. Freude am Selbstschaffen soll er spiegeln, Wohlgepflegtheit soll seine Grundnote sein. Gleichzeitig soll für die moderne Idee der Gartenstadt durch Aushängen der Pläne verschiedener Gartenstadt-Gesellschaften, in dem Gartenhäuschen des »Bürgergärtchens« Propaganda gemacht werden. — Ganz ähnliche Ideen vertritt Architekt J. Gewin, der ebenfalls einen Sondergarten errichtet hat. Dieser liegt im Vorgarten jenseits der Gebäudelinie und gliedert sich in einen Vor- und Hauptgarten nebst besonderen Kindergarten. Die ganze Anlage ist im Biedermeierstil gehalten. — Es kommen noch hinzu zwei Sondergärten von Berufs-Gartenkünstlern, die vor und neben dem eben besprochenen liegen, so dass ein reiches Vergleichsmaterial geboten ist, und das bedeutet ja immer den Anstoss zu einem Meinungsaustausch, aus dem die Zukunft Nutzen ziehen wird. — H. D. L.

· A · WERTHEIM ·
NEUE · WOHN · RÄUME
NEUES · KUNSTGEWERBE
· DEM · HAUSE · EIGEN ·
NACH · ENTWÜRFEN · VON · KÜNSTLERN UNTER · LEITUNG VON · PROF · CURT · STOEVING

C. STOEVING. PLASTISCHE DEKOR. DER DIELE.

Der Veröffentlichung der neuen grossen Anlage von Wohnräumen, in diesem Jahre der vorbereitenden Ausstellung vom Herbst 1902 folgend, kann das gleiche Programm, möchten auch die gleichen Geleitsworte vorausgeschickt werden: »*Fürsprecher an vielerlei Menschengeist zu sein des Verlangens nach künstlerischer Umgestaltung und Erhöhung unserer Lebensform.*« — Der Erfolg hat dem ersten Versuche mehr als erwartet Recht gegeben und unsere optimistischen Hoffnungen wohl erfüllt. Drei lange Jahre unveränderten Bestehens einer räumlich so kleinen Ausstellung erwies zum mindesten, dass auch sehr persönlich erschaffene, aber liebevoll und verständig durchgeführte praktische Räume sich dauernd Freunde erhalten und gewinnen können und sich als berechtigt und wohlgelitten, unseren Bedürfnissen angemessen ins Bewusstsein der Menschen hineinleben. Wir sehen, dass damit langsam stetig viele falsche Vorurteile gegen moderne Arbeiten überwunden worden sind, so der schädigende Beiklang als »modisch«, der das Misstrauen unberechtigten kurzlebigen Seins und falscher Dauer auch da erweckte, wo intensivstes Bemühen um selbsterlebte Kunstprobleme neue Wege der Lösung beschreitet, wo kraftvolle Künstler schöpferische Aussaat für weite Zeiten spenden. — Wir brauchen ja das Wort »modern« eigentlich nicht mehr zur Bezeichnung guter neuer Kunst; wir haben viel einfachere, treffendere und reichere Worte dafür, umfassender und gerechter: Wenn eine Sache gut ist und seinem Schöpfer wirklich zu eigen, so ist das Beste gesagt und der Schöpfer darf mit seinem Werke zufrieden sein. — Darin ist schon mit einbegriffen, und daraus erwächst der Bewunderung die weitere Erkenntnis, ob das Werk reich an neuem Inhalt, wie sachgemäß seine Lösung, wie fein der disponierende Geschmack alle Glieder gruppierte, ob die Traumfülle der Phantasie Blumen unbewusster Zier über das neuartige Gebild gestreut, und ob es auch



PROF. CURT STOEVING. Galerie für das Kunstgewerbe.

wirklich gelang, meisterliche Vollendung dem ganzen Werke zu geben.

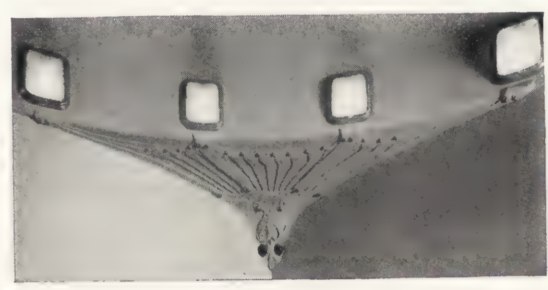
Diese Frage nach dem Eigenen, was Raumkünstler ihren Werken geben können, ist schliesslich wie in allen lebendigen Zeiten auch jetzt wieder der Maßstab für unsere Bemühungen, auch in diesem Falle, wo das ganz freie künstlerische Schalten zu Gunsten praktisch-kaufmännischer Gesichtspunkte bedingt war. Was gemeinhin als Formensprache des Einzelnen bezeichnet wird, ist nicht das Entscheidende und je sicherer und selbständiger und reifer man ist, desto leichter wird man charakteristischer Einzelformen entraten können zu Gunsten einer anderen persönlichen Charakteristik. Diese ist es, die unbewusst dem Beschauer und Bewohner eines Raumes z. B. das volle Gefühl des Wohlbehagens, der Heiterkeit oder des Festlichen einzugeben, alle Nüancen der Raumbestimmung zwanglos auszusprechen vermag, ohne doch Auge und Gefühl zu unterjochen und zu verblüffen. Das ist recht eigentlich das Problem, das die hier errichteten mannigfachen Räume zu lösen suchen. — Wir müssen nun immer neuen Zweckbestimmungen, neuen Lebensformen unsere Räume nachschaffen, aber nur, wenn dies in freier zwangloser, treffender Weise gelungen ist, werden wir von künstlerischen Lösungen reden. — Können nun schöne erhaltene Werke früherer Zeit uns wahrlich gute Lehrmeister sein, o wie oft weht der lebendige Atem begnadeter Kunst noch nach vielen Jahrhunderten uns aus ihnen begeisternd zu; zuerst und vor allem sind sie es darin, dass sie auszusprechen wussten mit eigenem Klange, was ihrer Zeit gehörte, aber arme Anleihen an frühere Perioden verachteten. Es gibt Viele, die unsere neuen Lösungen verdächtigen als kulturfeindlich und traditionsfremd, aber mich dünkt, dem Faden der Tradition und lebendigen Entwicklung folgen wir nur, wenn wir lernen, wie grosse Künstler schufen, um mit eignen Mitteln unseren eignen Weg zu finden, den einzigen Weg, Eignes wahr zu gestalten und so uns selbst zu uns zu erwecken. Ist das nicht das



PROF. CURT STOEVING. Veranda.

grosse Verdienst unserer wage- und opfermutigen jungen Kunstkräfte, die immer neu das heilige Suchen nach der wahren Spur treibt; und ist die selten reiche Zahl der Künstler, die jetzt drängend Neues schaffen, deren Werke der Zauber schöpferischer Fülle umweht, überraschend von Jahr zu Jahr sich steigernd, nicht zu würdiger, allgemeinster, grösster Betätigung ihrer Kräfte berufen?

Gut, dass wir jetzt hier an bewährtem Orte, wo neue Wünsche wiederklingen, wo das Echo im Volke das Bedürfnis nach der neuen Kunstform bestätigt, ganz im Herzen weltstädtischen Verkehrs wieder ein gutes Zeichen unseres freudigen Kunstwillens errichten konnten, das Tausende sehen und empfinden, bewusst oder nicht, das auf Alle mit der zwingenden Macht des Tatsächlichen einwirkt und die fliessenden Begriffe von Schönheit und Zweck umformt zu unseren Gunsten, zu Gunsten unserer guten lebendigen Kunst und der Liebe und Hingabe an sie. Ich glaube, dass intensives Bemühen und lange Widerstände unsere neuen Arbeiten vor Überschwänglichkeit, vor Mangel an Realität bewahrten, ohne sie der Unmittelbarkeit zu berauben, und den ganz wirklichkeitsnahen neuen Dingen zu Reife und Schönheit verholfen haben, so dass hier in ihren Werken Künstler zu Führern und Erziehern des Volkssinnes werden und Einfluss gewinnen, welche jung im Geiste sind und die lebendige Kraft der jungen Kunst weiter tragen dürfen, zu immer weiteren Kreisen — zu immer neuen grösseren allgemeineren Aufgaben — zu ihrer vollen Entfaltung. — PROF. CURT STOEVING.



CURT STOEVING. Plastische Dekoration in der Diele.



RICHARD KUÖHL. Garderobe-Entrée.

NEUE WOHNRAUME UND NEUES KUNSTGEWERBE BEI A. WERTHEIM.

Nicht Kritiker will ich sein, nur Wegweiser, nicht himmelhoch will ich heben, was mir gefällt, noch verdammen, was mir unsympathisch, sondern führen will ich Kunstfrohe und Künstler, erläuternd, vermittelnd, hinweisend, damit ihnen die Fülle der Gesichte nicht den Überblick und den Genuss der Einzelheit raube. Und ich möchte auf den Leser die Freude und Zuversicht hinüberleiten, die mich durchströmt, wenn ich die neue Wohnkunst-Abteilung des Warenhauses A. Wertheim durchwandere, die Freude an so viel Schönheit und Fortschritt, an so viel Wagemut und an so viel Gelingen; die Freude, als Zeitgenosse miterleben zu dürfen, wie unter unseren Augen, neben uns, mit und durch uns, und doch uns selbst ein Wunder, eine neue Kunst nach langem Winterschlaf sieghaft elastisch, gleich einer Blume aus dem Moderboden der Traditionen hervor zum Lichte eines neuen Kulturfrühlings bricht; — und die Zuversicht, dass wir das Spiel gewonnen haben, dass nichts uns mehr zurückwerfen kann in die trüben Zeiten, da wir Deutschen das Volk ohne Stil und ohne Stilgefühl, das Volk der Nachbeter und Nachtreter waren.

Seit eine begeisterte junge Künstlergruppe mit kecker Hand das »Dokument deutscher Kunst« auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt geschrieben, stehen wir auf eigenen Füssen. Damals schmetterte der erste trutzige Kampfruf der ruhemüden jungen Mannschaft durch die aufhorchenden deutschen Gaue, zum Schrecken aller derer, die so lange sorglose Kupons-Abschneider historischer Werte gewesen waren und die es so gerne geblieben wären; heute aber tönt es mir ins Ohr frohlockend wie Siegesgesang, wenn ich des neuesten »Dokumentes« gedenke, das unter Professor Curt Stoevings Hand mitten im Tumult des Riesenhauses still herangereift und von dessen Pforten am 27. April die zutrittwehrenden Vorhänge unauffällig verschwunden waren, — worauf das neugierige Publikum auch in diese Schaustellung hinein-



PROF. CURT STOEVING.

EINGANG ZUR AUSSTELLUNG.
Email ausgeführt von C. C. Schirm.

flutete, ohne in seiner Allgemeinheit ihre Bedeutung auch nur zu ahnen.

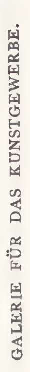
Viele bedauern, aus Antipathie oder aus Überzeugung, dass gerade die Warenhäuser es sein müssen, welche bei unserem jungen Kunstgewerbe Ammenpflicht übernehmen. Aber du lieber Gott! wer sonst sollte das arme Wurm säugen? Nicht in jedem Bundesstaate steht ein Darmstädter Thron. In Berlin zum Beispiel auch nicht. Daher wollen wir es uns dankbar gefallen lassen, wenn die Leiter der Firma A. Wertheim den schönen Ehrgeiz entwickeln, ihrem modernen Riesenapparat den Ehrentitel einer Pflegestätte der Kunst zu erkämpfen, und die Führung zu übernehmen, welche Berufenere zu übernehmen versäumt haben. Doch auch der Gegner dieser Entwicklung möge ihre Vorteile anerkennen:

Das Warenhaus will Geschäfte machen. Es wird also im eigenen Interesse möglichst viel des vorhandenen Guten zu Worte kommen lassen, denn wer Vieles bringt, wird Vielen etwas bringen. Weniger als in offiziellen Kunstausstellungen werden einseitige Anschauungen und Cliquen zur Herrschaft gelangen und leichter wird ein lückenloses Gesamtbild zu Stande kommen. Die Konzentrierung einer solchen Privat-Ausstellung gewissermassen in einer Hand wird sogar sehr segensreich sein, wenn diese Hand eben die richtige ist, wenn sie objektiv auswählt, Auswüchse beseitigt, Entgleisungen verhütet, wenn sie taktvoll vorsichtig lenkt und ohne schulmeisterlich oder tyrannisch zu sein, lehrt und warnt; und welcher Künstler ist so treffsicher und reif, dass ihm eines sachlich ratendes Freundes Urteil kein Gewinn mehr wäre? Einen solchen aber haben Wertheims Mitarbeiter an dem künstlerischen Leiter der Ausstellung gefunden. Curt Stoeving, dessen bescheiden vorgetragene, geistreiche Kunst ganz ihre eigenen Wege geht, keinen nachahmend und von wenigen nachgeahmt, dessen Werke jenseits aller Mode nur die Überzeugung ihres Meisters verkünden, — er ist der Mann auch, der bei jedem Andern das Persönliche, Erlebte findet, würdigt, ins Licht rückt. Dazu die in unserer Zeit der Arbeitsteilung fast unverständliche Vielseitigkeit dieses malenden Architekten und Möbel bauenden Bildhauers, die ihn befähigt, jede Gestaltung mit den Augen ihres Schöpfers zu betrachten, und die ihn vor dem Schicksal bewahrt, als über dem Wasser schwebenden Geist eine alleinseligmachende Richtung dernière nouveauté ertrotzen zu wollen.

Und dann, wo kann der Künstler die stumpfe breite Masse kräftiger packen als in solcher, inmitten lockender Lager, wie eine Falle für ahnungslose Warenhausbummler sich öffnenden Ausstellung? Diese breite Masse, auf die A. Wertheims Traditionen ihn von jeher in erster Linie hingewiesen haben. Seine erste derartige Veranstaltung im Jahre 1902 (vergl. Märzheft Nr. 6 1903) hatte bereits den ausgesprochenen Zweck, gutbürgerliches Mobiliar künstlerischer Qualität zu erschwingbaren Preisen zu schaffen. Man tadelte aber damals, dass diese Preise für den Mittelstand eben doch unerschwingliche seien und dass nur die Reichen hier kaufen können. Und nun dieser zweite, reifere und zielbewusstere Versuch, an Stelle der Muschelwirtschaften, polierten guten Stuben und eichenen Renaissance-Buffets Möbel zu bringen, die Charakter, Zweck, Schönheit, Stil haben, und die gleichzeitig dem Jahreseinkommen unseres Mittelstandes Rechnung tragen. Ich mute nun allerdings diesen Kreisen nicht zu, dass sie mit einem Mal für etwas schwärmen sollen, was sie bisher etwa wie die Siegesallee als obligatorisches Feld zur Betätigung ihres Witzes betrachtet haben. Die Formen- und Farbenblindheit, durch Generationen vererbt, sitzt in diesen Leuten viel zu fest, als dass ein kecker Lenzhauch sie fortblasen und aus Barbaren des Auges über Nacht ästhetische Feinschmecker machen könnte.

Auch diese neuen Möbel werden daher wieder jenen Wenigen gehören, die in weitem Abstand ihrer Mitmenschheit vorauswandeln. Für diese letztere aber werden sie die Bedeutung einer hohen Schule haben! Man mag noch so unmusikalisch sein; wenn man recht oft gute Musik hört, wird man sie schliesslich doch der schlechten vorziehen. An diesen Glauben wollen wir uns wenigstens optimistisch klammern.


PROF. CURT STOEVING.


GALERIE FÜR DAS KUNSTGEWERBE.

Ausstellung A. Wertheim—Berlin 1905.



PROF. CURT STOEVING. Diele (rechte Wand). Büste: G. Kolbe. Kamin: H. Thoma — W. Süs. Zierschrank: August Endell.

Wer als stiller Beobachter beiseite steht, kann Erfreuliches hören. Vor ein paar Jahren noch — war das ein Gespöttel und Gewitzel über den verrückten Kram, eine Entrüstung über die Künstler oder ein Mitleid mit denselben je nach dem Temperament des Besuchers! Heute ist's anders. Kaum dass noch Eines oder das Andere naserümpfend vorbeirauscht, die meisten wissen schon, dass das alles modern und interessant ist, und wenn sie nicht versuchen, ein Kompliment zu drechseln, so schlucken sie wenigstens ihr Unbehagen hinunter und lächeln verbindlich die komischen Sachen an.

Ist es Unrecht, solchen Zeichen zu lauschen? Die Masse wird doch nie ein eigenes Urteil haben und wir werden nie mehr erreichen, als dass sie sich von den wenigen Geschmacksmenschen führen lässt. Und wenn wir sie nur *so weit* bringen, dann wollen wir getrost zur Grube fahren und unsere Waffen einem anspruchsvolleren Geschlecht übergeben.

Nun aber wird's Zeit, dass wir eintreten: ein langer geräumiger Flur, die sogenannte »*Galerie*«, bildet die Ouvertüre. An zwei Nickelschienen zu beiden Seiten der Decke sind die Glühkörper aufgereiht wie Lichttropfen, die aus einer Rinne träufeln. Linker Hand an der Fensterwand stehen Tische und Schaukästen aus weissem Ahornholz mit Sitzbänken abwechselnd, Curt Stoevings Werk, diskret und fast schmucklos, damit der Beschauer sein Auge nur auf den Inhalt der Vitrinen lenke. Dieser besteht aus allerhand Kleinkunst, Keramik, Schmuck, Tischgerät etc., alles »dem Hause eigene Entwürfe«. Ich nenne aus der Fülle Frederic Roths Kleinplastik, Alfred Grenanders Stand-Uhr, Magnussens Briefkästen und Streichholzständer; Schmuck von E. und F. Kleinhempel, Ch. Krause, M. Junge, R. Kuöhl, W. Weingartner, A. Rolund; Porzellan von C. Stoeving und P. Behrens; Gläser von Stoeving, Behrens, Anton Huber, Rud. Wille; Uhren von Pankok, Kleinhempel usw.

Rechter Hand öffnet sich ein Doppelbogen in eine als Garderobe ausgestattete *Loggia*. Hier hat Richard Kuöhl seine



PROF. CURT STOEVING. DIELE. HAUPTANSICHT. Brunnen: Prof. M. Läuger. Schrank: M. Dülfer. Büste: Kolbe. Kamin: Prof. H. Thoma und W. Süs.



PROF. CURT STOEVING. DIELE. Sitzplatz in der Eingangs-Nische.



PROF. CURT STOEVING. Diele. Linke Seiten-Ansicht. Gewehrschrank: Direktor E. Högg. Brunnen: Prof. M. Läuger.

Arbeiten vereinigt, Vorplatzmöbel aus graugebeizter Eiche und Messing, dazu allerlei bewegliches Kinderspielzeug aus Holz, eine Riesenheuschrecke, eine Schildkröte, eine Ziegenbockschaukel. Das Typische ist betont ohne Karikatur zu werden. Karikaturen liebt das Kind nicht, da es in Allem Tatsachen sieht. Unsere Karikaturspielzeuge amüsieren nur die Alten.

Um die Loggia gruppieren sich einige einfache Nutzräume: die noch immer gleich wertvolle weissblaue *Küche* des uns in seiner ersten Blüte geraubten Patriz Huber, die wir schon in der Ausstellung 1902 sahen. Sodann ein einfaches *Speisezimmer* seines Bruders Anton Huber, in gewachstem Eichenholz handwerksgerecht ausgeführt und mit allerhand Geräte eigener Erfindung behaglich ansgestattet. Kissen und Tischzeug sind Arbeiten der Schwester Frl. Mathilde Huber.

Eine *Küche* denkbar einfachster Art, eine Hinterhausküche gewissermaßen, ist die gemeinsame Arbeit von Hermann Haas —München und Anton Böhngen—Berlin. Das Publikum aus dem Hinterhaus wird den Mangel jeglichen angeleimten Profils, jeglichen gedrehten Knopfs zunächst noch schmerzlich empfinden.

Es schliessen sich noch drei Räume für den inneren Dienst der Abteilung an, die nicht direkt zur Ausstellung gehören, die aber verdienen hier wenigstens angeführt zu werden: Das *Stoffzimmer* in hellem Eschenholz und die *Schreib- und Zeichenstube* mit ihren bis zur Decke gehenden Regalen aus dunkel gewachster Eiche, beides von Curt Stoeving und anschliessend das kleine *Privatkontor* Herrn Kronthals, des bewährten Abteilungschefs.

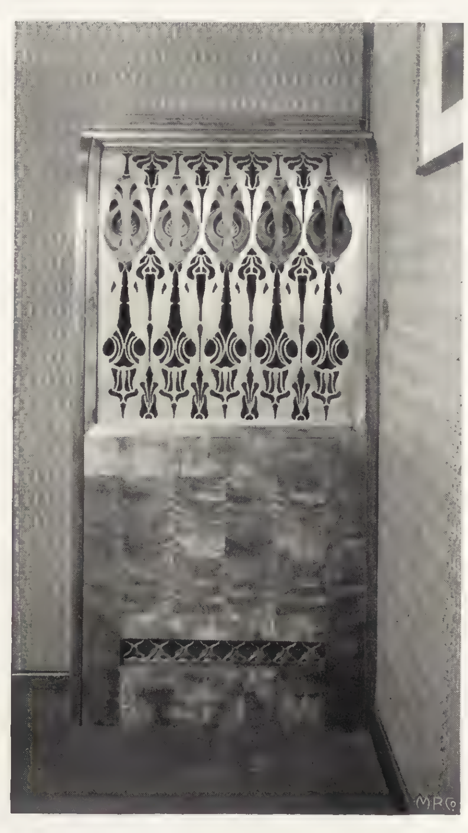
Noch einmal erweitert sich die Galerie; diesmal zu einem verandenartigen *Holzbau*, dem Aufstellungsort von allerlei Gartenmöbeln mit einem Läugerschen Fliesenbrunnen als Mittelpunkt. Dann aber stehen wir vor dem emaillegeschmückten Doppeleingang der Hauptausstellung.

Die *Halle*, die uns zunächst aufnimmt und die mit einer Reihe kleiner Fenster-



PROF. CURT STOEVING. FENSTER DES MUSIK-SALONS.





PROF. CURT STOEVING.



SALONSCHRANK.

HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNG.





PROF. CURT STOEVING
MUSIK-SALON

FLÜGEL AUSGEFÜHRT VON
RUD. IBACH SOHN-BARMEN.



PROF. CURT STOEVING.

PARTIE AUS DEM MUSIK-SALON.
Bronze-Büste von Bildhauer Wunsch.

Ausstellung A. Wertheim—Berlin 1905.

öffnungen lockend Ausschau hält, stellt die grosse Preisfrage: Ist unsere Zeit in ihrem heissen Bemühen um einen eigenen Stil schon so weit gediehen, dass die Künstler unter dem Banne eines noch ungeschriebenen aber unbewusst anerkannten Gestaltungsgesetzes arbeiten? Dann müssen, unbeschadet des von Schaffenden und Schreibenden noch immer in den Vordergrund gerückten Individuell-Originellen, die Werke der Vertreter verschiedenster Schulen und verschiedenster Kulturmittelpunkte Deutschlands so viel Gemeinsames, Blutverwandtes haben, dass sie wohl einträchtig in einem Raum beisammen stehen können; so wie man z. B. Möbel des Mittelalters zusammen sehen mag, ohne nach Meister, Jahreszahl und Landschaft viel zu fragen. Aber wenn man vor 5 Jahren einen Nachttisch von van de Velde neben eine Bettstelle von Olbrich gestellt hätte, so wäre dies gewesen, wie wenn man zwei Redner gleichzeitig hätte sprechen hören müssen. Ein Witzbold sagte ja nicht ganz mit Unrecht, vor jeder Zimmertür müsse der auf den betreffenden Raum abgestimmte Schlips bereit liegen, da eine falsche Kravatte das ganze Kunstwerk kaput machen könne. So schlimm ist es heute nicht mehr, wenn auch eine peinliche Dissonanz zwischen den modernen Räumen und deren Besuchern jedes feiner empfindende Auge verletzen muss. Der Raumkünstler ringt heute nach Wahrheit und Zweckmäßigkeit, unsere Kleidermode dagegen ist so albern geziert und verlogen wie unsere Möbel anno 1875 waren. Wandelt zufällig ein charaktervolles »Reformkostüm« durch die Zimmer, so ist es wie eine Erlösung. A. Wertheim hat seinerzeit die Reformbewegung kraftvoll gefördert, hat Else Oppler einer besonderen Abteilung für künstlerische Frauentracht vorgesetzt und die glückliche Idee lebender Modelle gehabt. Ich bedaure, dass er die Gelegenheit versäumt, die Verkäuferinnen, welche in diesen Räumen geschmacklos schwarz wie Raben auf blumiger Wiese umhergehen müssen, in neuzeitliche Gewänder zu stecken und so zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen. Doch dies nur nebenbei.

Stoeving also will beweisen, dass schon heute die vielen individuellen Brünnlein harmonisch plätschernd zu erfrischender Mischung in dem grossen Topf des modernen Stils zusammenfliessen. Er vereinigt daher in seiner Halle, für die er selbst nur die Architektur und einen Ecksitzplatz geschaffen hat, ein mächtiges, romanisierendes grünes Majolika-Kamin von Hans Thoma und Wilhelm Süs—Karlsruhe, einen wuchtigen Dielenschrank aus Eschenholz mit Intarsien aus Rot- und Ebenholz von Martin Dülfer—München, einen Gewehrschrank aus hellgewachstem Eichenholz von Emil Högg—Bremen, einen Springbrunnen von Max Läuger—Karlsruhe, ein Glas-Zierschränkchen aus Polisander und Mahagoni von August Endell—Berlin, einen Teppich von K. Petersen—Kopenhagen usw. Der Raum ist durch kapselförmige, gleichmäßig verteilte Wandbeleuchtung in ein mildes Licht getaucht. Ist der Beweis erbracht? Herrscht hier Stil? Der Laie wird es wohl rasch, der Fachmann zögernd bestätigen, und ich glaube, das Persönliche wird in der jungen deutschen Kunst doch noch lange erstes Gesetz bleiben.

Von der Halle aus gelangen wir in die Wohnräume, welche zwar nicht das Gesamtbild einer einzelnen Haushaltung geben wollen, welche aber doch in Aufeinanderfolge und Gestalt von Stoeving derart geplant sind, dass sie gruppenweise organisch zusammengehören, und dass sie vor allem den Rundgang abwechslungsreich machen. Die Wechselwirkung in einander sich öffnender Zimmer ist ja so wichtig für ihre Stimmung, und darum soll das Publikum auch hierfür Winke und Vorschläge entgegennehmen können.

Ebenso für die Fensterlösungen, welche wie eine Reihe von Musterbeispielen am Auge des resigniert seufzenden Mietsmenschen vorüberziehen, der zu Hause die Gegenbeispiele besitzt. Hier hat tatsächlich schon ein fester »Stil« angesetzt: desgleichen in der Wandbehandlung, die nicht etwa von der Oberleitung so einheitlich gewünscht wurde, sondern individuellsten Angaben entspringt: ungefähr in Höhe des Türsturzes, vielfach so, dass dessen Verlängerung als Gesims den Raum umzieht, hört



PROF. PETER BEHRENS.



SCHLAFZIMMER.



PROF. PETER BEHRENS
DÜSSELDORF.

WASCHTISCH
IM SCHLAFZIMMER.



PROF. PETER BEHRENS. FENSTERPARTIE IM WOHNZIMMER.



PROFESSOR PETER BEHRENS. WOHNZIMMER.

Ausstellung A. Wertheim—Berlin 1905.



SEPP KAISER. Schlafzimmer.

die Wandbekleidung auf und macht einem weissen Anstrich Platz. Dieser leitet ohne wesentliche Unterbrechung in die weisse Decke über, von welcher als einziger Schmuck der Beleuchtungskörper herabhängt. Die Wandbekleidung aber ist nur ganz ausnahmsweise noch Papiertapete: dafür Stoffbespannung, Mattenbespannung, glatter oder schablonierter Wandanstrich. Die Ursache ist wohl weniger ein prinzipielles Ablehnen der Tapete an sich, als vielmehr das Bedenken, einem persönlich empfundenen Raum durch die Tapete, also das Werk eines Andern, eine uneigene Note zu geben. Und ehe man lange besondere Tapeten für den besonderen Zweck fabrizieren lässt, ist es eben viel billiger und bequemer, durch Schablonenwandmalerei dieselbe Wirkung herauszuarbeiten. Das Publikum aber sieht's, macht's natürlich nach, und die Tapetenindustrie geht zurück. Wir kennen ihr Klagelied.

Richard Riemerschmid ist der einzige, der in seinem *Wohnzimmer* eine Papiertapete eigenen Entwurfs angewandt hat. Dasselbe gewinnt durch einen erhöhten Fenstersitzplatz den Charakter eines Damenzimmers, und lehnt sich in Gesamthaltung wie in Einzelheiten ausgesprochen an sein Zimmer der Ausstellung 1902 an. Es ist dasselbe olivbraune Widewood mit sattgrüner Polsterung.

Arno Körnig hat ein *Kinderzimmer* geschaffen, dessen Grundgedanke Zweckmässigkeit und Anpassung an die Welt des Kindes ist. In die Füllungen der polierten Elfenholzmöbel legt er jene bunten Künstlersteinzeichnungen, die wir sonst als Wandschmuck zu sehen, fast schon zu sehr gewöhnt sind.

Das *Herrenzimmer* von Alfred Grenander ist origineller, das heisst absichtlich ungewöhnlicher. Rauten in schachbrettartiger Anordnung, dunkles Nussbaumholz mit hellen Mahagonieinlagen, beleben die Möbelflächen. Hie und da deuten Bernsteinintarsien an, dass die scheinbare Einfachheit des Gesamteindrucks nur Vornehmheit ist. Das ist überhaupt abermals solch ein Gesetz aus dem noch ungeschriebenen Lehrbuch vom modernen Stil: überlegtes Zurückhalten der Mittel im allgemeinen und Konzentrierung des Über-



SEPP KAISER. SCHLAFZIMMER.

Ausstellung A. Wertheim—Berlin 1905.

schusses an sorgfältig gewählter Stelle! Der echte Brillant auf dem schlichten Gewande. Dann aber muss der Stoff des Gewandes ausgesucht, Schnitt und Sitz tadellos sein. Diese Bedingungen sind erfüllt. Das deutsche Handwerk darf selbstbewusst auf seine solide zünftige Arbeit hinweisen, auf seine Anpassungsfähigkeit an oft recht schwierige Künstlerträume und nicht zum wenigsten auf seine Materialkunde. Erstaunlich ist die Vielfältigkeit der angewandten Holzarten, der immer neue Reiz der Flächenzeichnung je nach Beize, Politur und Zusammenstellung. Auch dass das Haus A. Wertheim so patriotisch war, ausschliesslich *deutsche* Arbeit, *deutsches* Fabrikat zu verwenden, ist der Anerkennung wert und ein Trost in Tränen, wenn deutsche Prinzessinen ihre Aussteuergelder nach Paris schicken.

Und noch ein Gesetz aus jenem Lehrbuch: *ein Leitmotiv* muss wie in der guten Musik die einheitliche Schöpfung durchdringen, muss in Varianten und Anklängen immer wieder kehren. Peter Behrens hält sich an diesen Grundsatz besonders gewissenhaft. In seinem Schlafzimmer aus hellgewachstem Eichenholz mit weissen Ahorn- und schwarzen Birnbaumintarsien dominiert zum Beispiel die Raute als Form, schwarzweiss als Farbe so ausgesprochen, dass sogar Beleuchtungskörper, Kokosmatte und Waschgeschirr sich ihr anpassen müssen.

Sein *Wohnzimmer* aus dunklem Nussbaumholz mit weissen Birnbaumeinlagen und grünem Möbeltuch führt ebenso konsequent das Motiv des quadratumschriebenen Kreises durch. Die Wand mit neutralen Japanmatten spricht wenig mit.

Das *Speisezimmer* von Wilhelm Thiele legt dagegen den Nachdruck auf die Wandflächen. Koreaschilfmatten sind es, die diesem Zimmer seinen eigentümlichen grüngrauen behaglichen Ton geben. Sie sind in Felder geteilt und in Türsturzhöhe mit Fliesenstreifen energischer schwarzgrüner Musterung, Fabrikat von Scharvogel, horizontal abgeschlossen. Man hat in diesem Raume überhaupt viel neue und eigenartige Einfälle zu studieren, wie zum Beispiel das Kamin das keine Feuerstelle vorschwindelt, sondern als ein richtiger Heizkörper erkennbar ist.

W. von Debschitz's *Damensalon* in hell-



SEPP KAISER.
WASCHTISCH.

SCHLAFZIMMER
AUF SEITE 665.

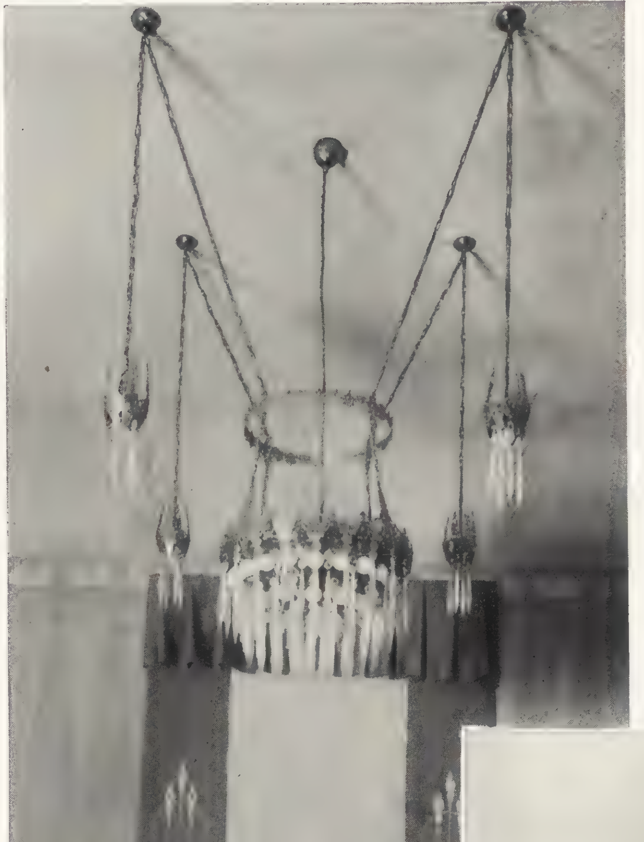
grau, hellbraun und hellgelb fällt als etwas fremdartiges aus der bisher besprochenen Reihe heraus. Die ganz hell gehaltenen Eschenmöbeln sind fast überzart, jede Linie ist Eleganz, von den Stores bis zum Beleuchtungskörper, der die grossväterlichen Kristallglaszapfen wieder zu Ehren bringt.

Die Farbstimmung dieses Raumes leitet über zu der verwandten des *Musikzimmers* von Curt Stoeving. Dieser steigert die graugelbe Stimmung zu einer Symphonie von Silber- und Goldtönen und erzielt durch die Verschmelzung beider gleichsam eine neue Farbe, in der sich alles auflöst: das hellgoldig polierte Birkenholz des auch technisch vollendeten Ibach-Flügels und der übrigen Möbel, in seiner Leuchtkraft gesteigert durch bildhauerisch-plastische Behandlung; der silbergraue Möbelstoff; der goldene Wandstoff; der architektonisch-ernste Bodenteppich; das Glasfenster; die von silberner Deckenfläche wiederstrahlende Beleuchtung, — sogar die Gemälde an der Wand. Und es erhöht den Reiz dieser Stimmung, zu wissen, dass jede Kunstform, die dieser Raum umschliesst, Gemälde wie Gläser, Bronzebüste wie Stoffmuster, aus Stoevings Hand hervorgegangen ist.

Auch Sepp Kaiser modelliert das Holz in seinem *Schlafzimmer,* um die Glanzlichter der Politur in Rhythmus zu bringen und setzt als Kontrast auf das dunkelrote Mahagoni-



SEPP KAISER. Schrank im Schlafzimmer.



W. VON DEBSCHITZ. Elektr. Krone.

grau - braunen Nussbaum - Möbeln stehen Korbstühle, ein frohes Farbenspiel ergiesst sich über die Wände und Stoffe, und die vielen zierlichen Einzelheiten lassen darauf schliessen, dass der weibliche Einfluss bei der gemeinsamen Arbeit überwogen hat. — Und nun zum Schluss noch ein Besuch bei den beiden Ausländern der Ausstellung. Das ist erstens Berlage, der Architekt der Amsterdamer Börse. Er hat ein *Wohnzimmer* geschaffen, das nach holländischem Bürgerbrauche zugleich Speisezimmer ist. Ähnlich wird es ja auch in einfachen deutschen Familien gehalten. Dennoch wird das Zimmer gar Manchen fremd anmuten. Die Möbel, in hellem Eichenholz ausgeführt, sind das Ergebnis abstrakter, fast gotischer Konstruktionsgedanken



W. VON DEBSCHITZ. Stuhl und Schrank im Damensalon.

holz schwarze plastische Rundformen. Die Beleuchtungskörper bilden mit der liebevoll erdachten Fensterwand ein organisches Ganzes. — Paul Troosts Lieblingsstimmung kennen wir schon aus seinem Schlafzimmer von 1902. Sein *Herrenzimmer* hier im Geiste eines kräftigen Empirs löst ähnliche Farbprobleme. Zu den rotbraunen Mahagonimöbeln mit Perlmutter - Einlage treten Polster aus schwarzem Saffianleder und ausgesprochen blau und grüne Töne an Wand und Boden. — Den Ton koketter Anmut finden Rudolf und Fia Wille in ihrem *Damenzimmer*. Neben den



WILHELM VON DEBSCHITZ. DAMENSALON.



RUDOLF UND FIA WILLE. DAMENZIMMER.



RUDOLF UND FIA WILLE.
ZIERSCHRANK.

AUSSTELLUNG WERTHEIM
BERLIN 1905.



PROF. ALFRED GRENANDER. HERRENZIMMER.

und auch die blaue und gelbe Wandbemalung schlägt Töne an, die uns nicht vertraut klingen. Batiks von grosser Feinheit und charaktervolles Hausgeräte — desselben Künstlers Werke — bilden die konsequente Begleitung dieser ernsten Melodie.

Der Andere ist Baillie Scott, der uns schon so oft verblüfft hat, von dem wir dann so manches profitiert haben und der uns jetzt wiederum gründlich verblüfft, indem er scheinbar sich selbst aufgebend für sein *Speisezimmer* die härteste Farbenzusammenstellung wählt. Schwarzweissrot! Wie oft haben wir nicht schon gehört, dies sei die geschmackloseste aller Trikoloren, eine echt preussische Erfindung, die nicht mal für gute Festdekorationen brauchbar sei. Nun wohl, Baillie Scott schlägt unserer Freude an müden sentimentalen Farbstimmungen ein Schnippchen, tapeziert seine Wände bis Türsturzhöhe karminrot, streicht die Wand darüber, sowie die Decke weiss, stellt wuchtige Möbel hinein in jenem weichen, glatten Schwarz, wie es nur Birnbaumholz hergibt, und legt kleine weiss und rote Ornamente in die Flächen. Die behäbigen Stühle überzieht er mit rotem Saffian und vor Türen und Fenster hängt er gedruckte Leinwandvorhänge, in deren Ornamentik schwarze, weisse und rote Schmetterlinge



PROF. A. GRENANDER. Bücherschrank.

durcheinander wirbeln. Wer es liest, wird denken, man müsse in diesem Zimmer unwillkürlich die Wacht am Rhein anstimmen; wer es aber sieht, wird staunend eine grosse reife Meisterschaft erkennen.

Und so wollen wir, stolz auf das aus eigener Kraft Errungene, die Ausstellung doch nicht ohne die Erkenntnis verlassen: noch immer wohnen jenseits der Berge und Meere Leute, deren Schüler zu sein uns nicht zur Schande gereicht. Ja, stolz wollen wir sein und voll Freude, aber frei von Überschätzung. Unsere neue deutsche Kunst ist nicht aus dem Volksbedürfnis herausgeboren, wird noch nicht vom Volksbewusstsein getragen, sondern als ein Geschenk ist sie auf wenigen starken Schultern zu uns gebracht worden. Sie ist ein junger Trieb, eine zarte Ranke im Vergleich mit den festwurzelnden Stämmen der Kunst Englands oder Frankreichs; sie hätte ohne Stützen nicht zum Lichte empor wachsen können. Ihr tut auch jetzt noch milder Himmel und lachende Sonne not. Möge kein Sturm über die eben erst erschlossene Blume wegfegen. Möge ihr ungestörte Entfaltung in goldenen Friedenszeiten vergönnt sein!

E. HÖGG—BREMEN.



PROF. A. GRENANDER. Schränkchen.



WILHELM THIELE.

SPEISEZIMMER. Ausstellung A. Wertheim—Berlin 1905.
Blick in das Herrenzimmer von Prof. Alfred Grenander.



WILHELM THIELE.

BÜFFET IM SPEISEZIMMER.



WILHELM THIELE. SPEISEZIMMER.



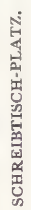


P. H. BERLAGE. KAMIN UND ANRICHTE AUS OBIGEM WOHN- UND SPEISEZIMMER.



P. H. BERLAGE. SCHRANK IM WOHNZIMMER.







P. H. BERLAGE. SCHREIBTISCH-PLATZ.





M. BAILLIE SCOTT.

FENSTERPLATZ IM SPEISEZIMMER.

Ausstellung A. Wertheim—Berlin 1905.



M. BAILLIE SCOTT. SPEISEZIMMER.



RICH. RIEMERSCHMID.

WOHN- UND DAMENZIMMER.

Ausstellung A. Wertheim—Berlin 1905.



PAUL TROOST. SCHREIBTISCH IM HERRENZIMMER.

Ausstellung A. Wertheim—Berlin 1905.



PAUL TROOST.

HERRENZIMMER.



ANTON HUBER. ANRICHTE AUS DEM SPEISEZIMMER.



ANTON HUBER. SPEISEZIMMER.

PATRIZ HUBER †. KÜCHE.



Ausstellung A. Wertheim—Berlin 1905.



HERMANN HAAS. KÜCHE.



ARNO KOERNIG. KINDERZIMMER.



ARCHITEKT A. KOERNIG. SCHRANK IM KINDERZIMMER.



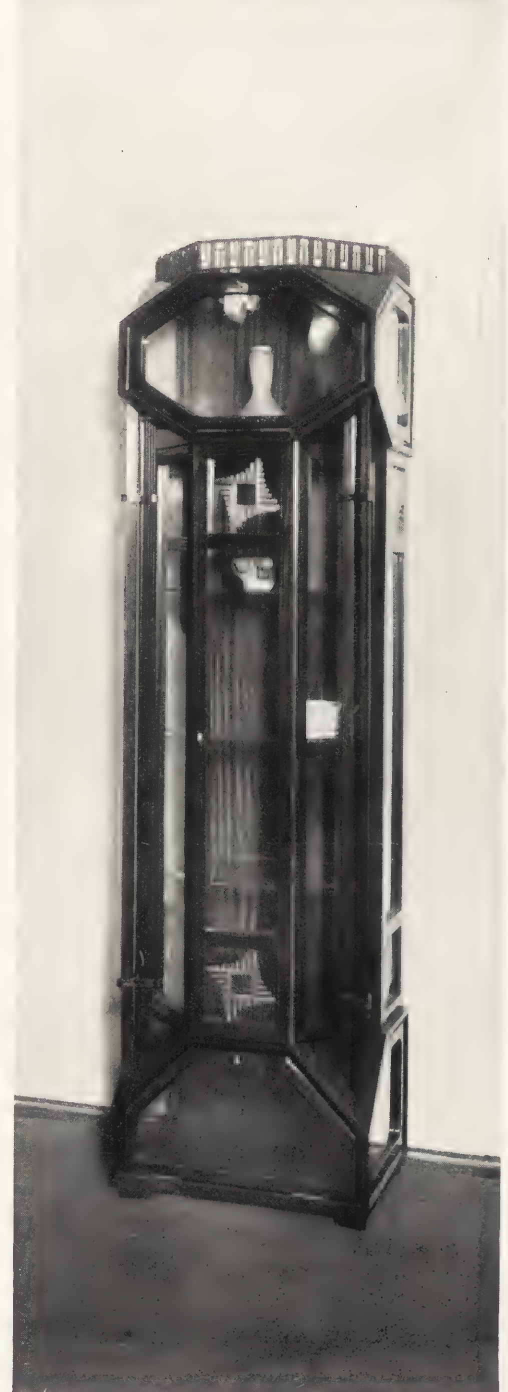
ARNO KOERNIG.

KINDERZIMMER.

Ausstellung A. Wertheim—Berlin 1905.



DIREKTOR EMIL HÖGG. GEWEHR-SCHRANK.



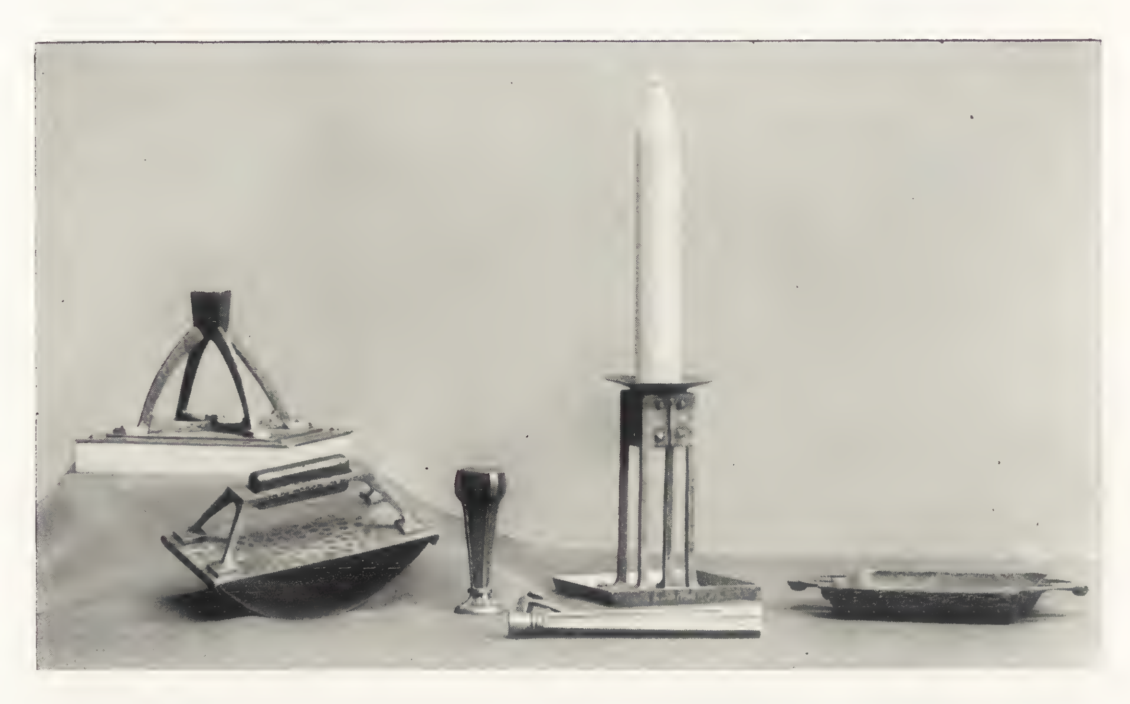
AUGUST ENDELL. ZIER-SCHRANK.



CHARLOTTE KRAUSE. TEE-SERVICE IN SILBER MIT EMAIL.



BERNHARD WENIG. GEFÄSSE IN SILBER.



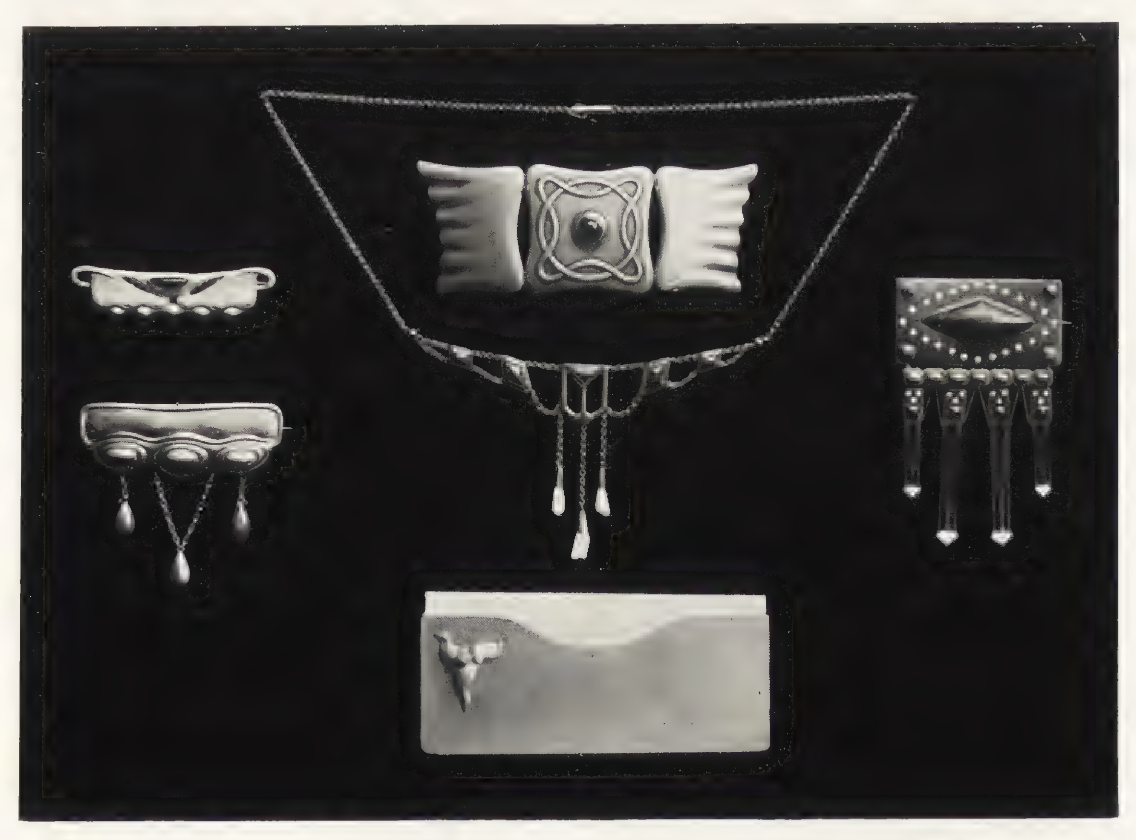
ANTON HUBER. SCHREIBTISCH- UND RAUCH-GARNITUR.



PAUL TROOST. SCHREIBTISCH-GARNITUR. MARMOR UND BRONZE.



MARGARETE JUNGE. RICHARD KUÖHL. — AAGE ROLUND. — ERICH KLEINHEMPEL. RICHARD KUÖHL.



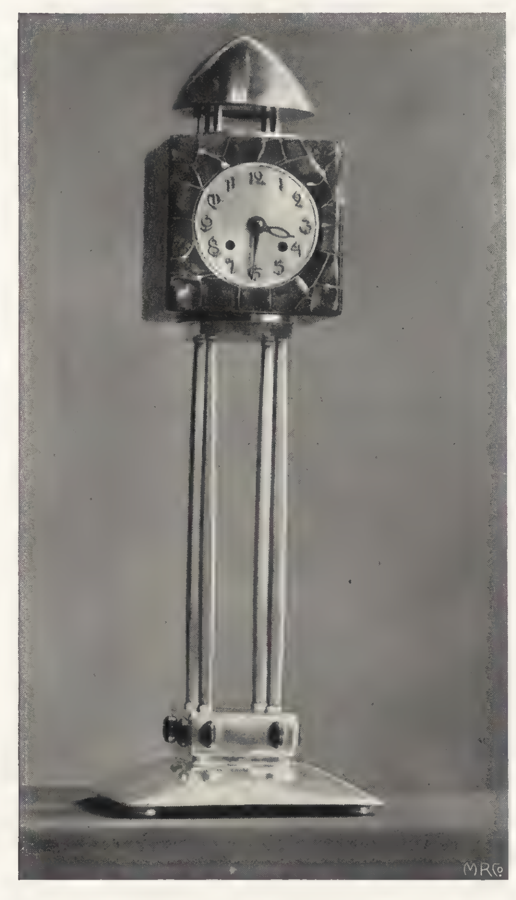
W. WEINGARTNER. — E. KLEINHEMPEL (SCHLIESSE). MARG. JUNGE (KETTE). PROF. CURT STOEYING (VISITENKARTEN-BEHÄLTER). — W. WEINGARTNER.

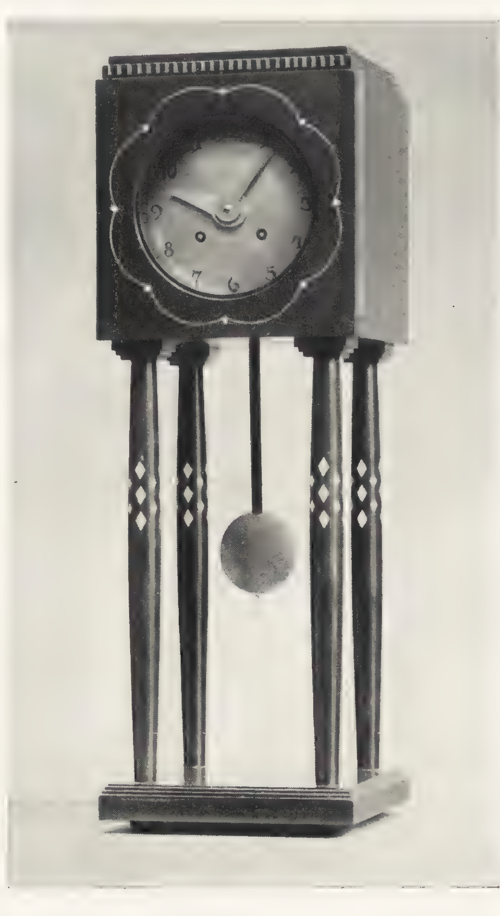


ERICH KLEINHEMPEL UND FRITZ KLEINHEMPEL.



BEMALTE HOLZ-UHREN.





PROF. A. GRENANDER. STANDUHR, SILBER U. BERNSTEIN.

RUDOLF U. FIA WILLE. STAND-UHR.



PROF. CURT STOEVING. ELEKTR. TISCHLAMPEN. SILBER. PROF. ALFRED GRENANDER.





WALTHER MAGNUSSEN. BRIEFKASTEN. EISEN — MESSING.



PROF. CURT STOEVING. TEE- UND KAFFEE-SERVICE, PORZELLAN.



M. BAILLIE SCOTT. FARBIGE STICKEREI AUF LEINEN.



ANTON HUBER. TRINK-GLÄSER.



PROF. CURT STOEVING. TAFEL-SERVICE.



RUDOLF WILLE. ZIER-GLÄSER.





FREDERICK G. R. ROTH. KLEIN-PLASTIKEN IN BRONZE.



W. VON BECKERATH. Jungbrunnen (Skizze für eine Wandmalerei).

WILLY VON BECKERATH-MÜNCHEN.

Das bisherige Werk W. v. Beckeraths, von dem dies Heft einige willkommene Proben aus jüngerer Zeit gibt, ist geeignet, jeden ernsten Kunstfreund nachdenklich zu stimmen und gibt Anlass zu einigen allgemeinen Betrachtungen.

Vor mir liegt ein älteres Buch. Ich schlage es an einer eingemerkten Stelle auf und da steht: »In Deutschland ist alles zu finden, nur keine grandiose Ansicht irgend einer Sache. Es muss alles in Duodezformat allerliebst und bequem zu handhaben sein. Was sich über ihr spiessbürgerliches, ordinäres Geleise hinüber und hinaus arbeiten will, ist ihnen unbequem, weil nicht bei einer Pfeife Tabak und einer Tasse Tee die Sache kann genossen werden. Und das *Ausserordentliche wird beinahe behandelt wie das Unordentliche.* Das ist Philisterei.« Sollte man es glauben? Diese Worte sind vor beinahe 100 Jahren geschrieben und Deutschlands Beziehungen zur Kunst haben sich im ganzen und grossen so wenig verändert, dass wir uns nicht wundern würden, diese grimmigen Sätze in irgend einem Künstlerbrief unserer Tage zu finden. Der Zornausbruch stammt aus den Briefen eines Mannes, mit dessen Zitierung man sich heute bei den Kunstschriftstellern blosstellt. Peter Cornelius hat ihn geschrieben und er bezieht sich auf seine Sehnsucht, die Freskomalerei wieder zu Ehren zu bringen. Cornelius hatte das Ross, wie heute jeder weiss, von hinten aufgezäumt. Er wollte Monumentalist sein, bevor er malen konnte. Der Dichter und Denker überwog in ihm den Bildner und Augenempfinder. Aber seine innere Stimme hat ihn drum doch nicht betrogen. So mangelhaft und anfechtbar seine Werke sind, so wenig uns seine Welt und seine Gedanken mehr zu sagen vermögen — die Disposition zum Monumentalen, die Grossartigkeit und Männlichkeit der Auffassung besass seit den Tagen Michelangelos keiner wie er.

Wie bitter waren die Erfahrungen nach dem Zusammenbruch der Cornelianischen



W. VON BECKERATH—MÜNCHEN.

Epoche, der die ganze Geschichts- und Ideenmalerei unbarmherzig in den Abgrund mitriss. Ja die Archivare, welche eifrig beflissen sind, den Stammbaum des Naturalismus aufzunehmen, wollen uns gar bereden, dass ein paar feinfarbige Pinselpröbchen realistischer Winkelmaler das einzige seien, was aus jener Periode dauernden Wert behalte. Wie bescheiden waren nach der endgültigen Niederlage die Ansprüche geworden. Nicht allein, dass man wieder von vorn begann; man erblickte eine Zeitlang im Lernen an sich beinahe das Wesen der Kunst. Generationen blieben auf der Schulbank sitzen. Je schlichter und unbedeutender der Moment war, desto besser; dann lenkte er nicht ab von der eigentlichen Aufgabe, dem Lernen. Wer in den Kreisen der Fortgeschrittenen etwa von einer Idee sprach, die er malen wollte, ward ohne weiteres zum alten Eisen geworfen und mochte da rosten. Er galt vollends für einen Narren, wenn sein Trachten einem Vorgang galt, den man nicht sehen konnte. Aber die Zeiten änderten sich. Der Drang, mit dem Gelernten etwas anzufangen, schoss wieder mächtig unter den Künstlern empor. Und sie liessen sich nicht von den neunmal Weisen der Kritik belehren, die sich mühsam den Naturalismus eingepaukt hatten und nun jede Abweichung als unbegreiflichen Fehler blutrot am Rande des Ausstellungs-Kataloges anstrichen. Die Totgesagten standen wieder auf. Wie hatte Zola einst gegen die »Maschinen« gewettert! Und jetzt sah man plötzlich wieder die grossen Formate in den jährlichen Bilderschauen. Zunächst freilich nur in der »Scholle«. Die glaubte man aber mit Beschimpfungen abtun zu können. Die



Genien. Skizze für eine Wandmalerei.



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN. GEMÄLDE: FLIEGENDE HARPYIEN.



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN. ADAM UND EVA. TEMPERAGEMÄLDE.



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN. SOMMER-ABEND. TEMPERAGEMÄLDE.

Haruspices erklärten, das sei nur eine Geschmacksverirrung von Künstlern, die natürlich nicht wüssten, um was für Probleme es sich eigentlich handle. Ach nein, geliebte Nachtwächter! Was auf Wände will, muss sich für Wände üben und das geschieht nicht im »Duodezformat«. Mehr Unruhe flösste es schon ein, dass diese Bilder zwar vom Naturalismus ausgingen, aber mit vollem Bewusstsein seinen Zielen widerstrebten, dass sie einen Kompromiss zwischen räumlicher Tiefenwirkung und Flächendekoration anstrebten, dass ihr koloristischer Gedanke sich in einer gewissen Architektur der Farbe ausdrückte. Die Sache wurde um so seltsamer, als bald zu Tage trat, dass der Führer dieser Handvoll Leute, Fritz Erler, nicht aus blosser Laune jede Ausstellung mit einem seiner grossen Werke von unvergesslicher Silhouette erschreckte, sondern, ganz folgerichtig vorgehend, auch das Porträt in diesem Sinne als Wandwirkung umbildete und so die Sackgasse des Naturalismus durchschlug. Die Tagebücher über Böcklin waren der jungen Generation eine still, aber sicher wirkende Bestätigung, dass sie auf dem rechten Wege war. Denn hier sah man trotz mancher Unbegreiflichkeiten ein Genie, das sich auf der Höhe seines Naturstudiums mit bewusster Absicht vom bloss Malerischen, von der Palettenschwelgerei an sich abwandte und dem Grossdekorativen zustrebte — der Benutzung der farbigen Errungenschaften des Jahrhunderts für physiologisch-ästhetische und architektonische Wirkungen. Diese Strömung hielt strenge an. Erler stand bald nicht mehr allein. Von allen Seiten kam Sukkurs. Manche, wie derjenige, dem dies Heft gewidmet ist, hatte selbständig und unbeeinflusst eine ähnliche Entwicklung genommen. Ein neuer Nebenfluss kam aus der kunstgewerblichen Bewegung, die sich mit Notwendigkeit von der Dekoration der kleinen Fläche zu der der grossen wenden musste und heute beginnen selbst



W. VON BECKERATH—MÜNCHEN. Aktstudie.



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN.



RAUB DER EUROPA. WANDGEMÄLDE.



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN. HOF DER VENUS. ÖLGEMÄLDE.

1905. XII. 2.



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN. Gemälde: Sitzende Harpyie.

die Fahnenträger des Naturalismus in der Presse allmählich wieder umzulernen. Mit hoffendem Blick durchzieht man heute die Ausstellungen und hat fast einzig Acht auf die Fortschritte und die persönlichen Abwandlungen dieser Richtung.

Merkwürdigerweise steht aber die ganze reisige Schaar — freilich mit anderer Ausrüstung — einer ähnlichen Situation gegenüber wie damals, als im Jahre 1814 Cornelius sein berühmtes Manifest über die Wiedereinführung der grossdekorativen Malerei oder, wie man damals es verstand, der Freskomalerei aus dem römischen Café Greco an Görres losliess. Da heisst es: »Das öffentliche Leben ist so arm an allem edlen Schmuck und so viel Talente und Kraft verzehren sich in unbefriedigter Sehnsucht nach Tätigkeit und *Anwendung*. Was hilfts, dass ein Licht unter dem Scheffel brenne und es soll leuchten vor der Welt. Denn es ist genug Finsternis in derselben. Käme aber mein Vorschlag in Erfüllung, so glaube ich voraussagen zu dürfen, dass dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen, edlen Aufruhr in der Kunst gäbe.« Getrost darf behauptet werden: die Künstler verstehen heute von der Hauptsache ihres Handwerks unendlich mehr als damals und an Ernst der künstlerischen Gesinnung, an Arbeitsmut und unverdrossenem Opfersinn stehen sie nicht hinter jenen edlen Vorläufern zurück, die nur deshalb ihr Ziel nicht erreichten, weil sie schliesslich mit Cornelius verzweifelt ausrufen mussten: »Wir haben den Kopf voller Ideen, aber wir könnens nicht machen«. Das ist nicht mehr zu befürchten. Aber ein anderes ist's, das bedenklich macht: *die Nation rührt sich kaum*. Deutschland ist gegenwärtig an dekorativen Begabungen so reich, wie vielleicht niemals vorher; aber die Öffentlichkeit kümmert sich nicht um sie. Unglücksraben krächzen, den Philistern zu Gefallen, dazwischen: wir haben keine monumentale Kunst. Natürlich haben wir sie noch nicht,



W. V. BECKERATH—MÜNCHEN. Aktstudie.

träge gegeben. Gewiss. Wir besitzen auch eine Publikation über solche sogenannte moderne Wandmalerei. Proh pudor! Das krankt immer noch an den Übeln der Kartonperiode; die Nachahmung hat nur die Vorbilder gewechselt. Statt Raphael steht Tiepolo Pathe. Von Eigentümlichkeit der Anschauung keine Spur und die Hauptsache, die *dekorative* Wirkung, welche doch noch etwas anderes ist als die blosse Bedeckung der Wände mit Farbe, ist gleich Null. Man denke nur etwa an die Kuppeldekoration des Düsseldorfer Kunstpalastes im Jahre 1902 und an die mythologischen Malereien im Palazzo Caffarelli der deutschen Botschaft in Rom.

weil ihr die einzig entsprechende Nahrung fehlt: die Öffentlichkeit. Jahr für Jahr rufen die grossen Bilder von den Ausstellungswänden: Hier sind wir, holt uns, wir kommen; wir können es machen. Aber der Staat, der doch das Beispiel geben sollte, geht vorüber; noch immer erscheint ihm das Ausserordentliche als das Unordentliche. Die Städte achten gleichfalls nicht darauf und auch nicht — mit geringen Ausnahmen — die grossen Korporationen, die so stolz sind auf ihre Häuser und Säle. Wir haben zu viele Basalte. Hartherzig, ohne Vertrauen und Verständnis sieht man zu, wie sich die grössten Talente in Belanglosigkeiten verzehren. Es ist ein trauriges und beschämendes Schauspiel. Diese Zeitschrift hat einen weiten Leserkreis. Mancher Maßgebende und Würdenbepanzerte ist darunter. Mag sich der eine und andere an die Brust klopfen und sein Gewissen fragen, ob es verantwortlich ist, die ganze Generation, die heute zwischen dreissig und vierzig Jahre alt ist, in »unbefriedigter Sehnsucht nach Anwendung« verschmachten zu lassen. Man wendet ein: es werden doch Auf-



W. V. BECKERATH. Studie.



W. V. BECKERATH—MÜNCHEN. Aktstudie.

Bilder und Bilderchen nicht mehr bloss witzige, lustige Tönchen in der Gesamtharmonie darstellen, sondern wenn Form und Farbe der Haupträume, ihr Zweck, ihr Charakter und ihr etwaiger Reichtum in einem einzigen dominierenden Wandbilde gipfeln! Und dennoch liegt allem Anschein nach hier das allernächste Ziel der Weiterentwicklung. Die Bilder seien keine Staffage mehr, sie seien von ausschlaggebender Wirkung, architektonische Bedingung und Spitze und in allem klinge leise diese und jene wiederaufgenommene Note, eine Gegenbewegung mag sich einmischen, kontrapunktisch durchgeführt, ergänzend, füllend — alles aus einheitlichem Grunde erblühend, gleichsam die Seele des Bestellers verklärend, aber nicht aufdringlich und missverständlich grob, so dass man etwa in einem Musiksaal nur ein unsagbar

Das ist das Gegenteil dekorativer Wirkung: hoffnungslose Silhouettenschwäche. Und so ist's fast überall. Wo ein Auftrag gegeben wird, zieht man den altertümelnden Schwächling entschiedener Jugend vor, das Süssliche, mit allerlei Gedankenassoziationen Kokettierende dem einfach Anschaulichen und Herben, das Bequeme dem grosszügig Männlichen, das Zuckerwässerchen dem Wein.

Zögert aber der Staat, so hinkt der Private erst recht nach. Denn die Unabhängigen sind zu zählen. Um so höher sind jene paucissimi zu achten, die unter Begünstigung angewandter Kunst nicht bloss den Ankauf geschmackvoller Möbel verstehen. Dieses moderne Möbel setzt sich wohl nach und nach durch. Selbst in Ministerien und Gerichtssälen erstirbt allmählich mit leisem Seufzer die vielkröpfige Renaissance. Löwenköpfe und Vasen, die Halbsäulen der Schränke, über ihnen die geistvollen Aufsätze, die ganze fürstliche Pracht säbelt nach und nach der böse Zeitgeist herunter. Wie wenig ist aber noch die Empfindung verbreitet, dass es nichts Edleres gibt, als wenn



W. V. BECKERATH—MÜNCHEN. Aktstudie.



mit dem geistigen Leben unseres Vaterlandes so vielfach rühmlich verknüpft ist. Düsseldorf gab ihm seine zeichnerische Grundlage, aber auch nicht mehr. Er war nahe daran, seine Begabung in den grossen Hexenkessel der Düsseldorfer Aufträge einzuschneiden; da riss er sich entschieden von allen Lockungen los und ging (im Jahre 1899) nach München. Hier wurde er frei vom Hauche der verführerischen Gartenstadt, die schon so viele in ihrer weichlichen Umarmung erstickt hat, zog einen Strich unter seine Vergangenheit und es gelang ihm, seine herbe, strenge, dem Grossen zugewandte Natur zu ihrer eigentlichen Leistungsfähigkeit zu entwickeln. Beim Aufgang der dekorativen Bewegung dünkte auch er sich nicht zu gut, Einrichtungen zu zeichnen, in die Schreinerwerkstätten zu gehen, mit dem Ziseleur zu arbeiten und einem Anstreicher die Farbe zu mischen. In Badenweiler hat er ein Sanatorium für Lungenkranke mustergiltig eingerichtet und damit eine neue Aufgabe mit vorbildlicher Konsequenz gelöst. Der Reiz seiner Schmucksachen kommt in den Abbildungen nicht ganz zur Geltung. Immerhin ist ihre sachliche, ruhige Art wohl zu spüren, so etwa in der Goldbrosche (Abb. S. 721) und in dem Silberkollier mit den Mondsteinen und au cabochon geschliffenen

feierliches oder unsäglich lustiges Stück der ganzen Weltliteratur hören kann. — Die Pioniere sind schon da. Man denke an Stucks Haus in München, oder an Erlers einzigartigen Musik-Raum in der Breslauer Villa Neisser, die in dieser Zeitschrift publiziert worden ist (siehe »Deutsche Kunst und Dekoration«, IV. Jahrgang Heft 6). Führende Geister, wie Herm. Muthesius, haben auch aus ähnlichen Anzeichen bereits die Konsequenzen gezogen und rufen nach der Zeit, wo wieder Wandbilder integrierende Bestandteile höherer Lebenskultur sein werden (siehe dessen Bericht über die Welt-Ausstellung in St. Louis »Deutsche Kunst und Dekoration« 1904).



Auch W. v. Beckerath war so glücklich, in diesem Sinne eine Bibliothek und einen Musikraum im Hause Schöller in Frankfurt a. M. herstellen zu dürfen. Aus den Proben dieses Heftes ersieht man, dass W. v. Beckerath mit vollem Recht zu denjenigen gezählt wird, welche unter der jungen Generation für solche Aufgaben vorzüglich geeignet sind. Zu Krefeld im Jahre 1868 geboren, entstammt er der bekannten rheinischen Familie, die



W. V. BECKERATH. Studien.



W. V. BECKERATH—MÜNCHEN. Studie.

zweck sind. Wie lustig quillt da das Kinderfleisch (Abb. S. 716), wie strafft sich der Leib der Schreitenden (Abb. S. 715), wie wahr und sicher fliessen die Linien der prachtvollen Studie (Abb. S. 706). In der griechischen Mythologie findet W. v. Beckerath Symbole und Anregungen, mit denen er gerne arbeitet. Aber wie anders sind sie gestaltet als in der Kartonperiode. Nirgends wird man einen Anklang an griechische Formen finden. Die Symbole sind aus einem germanischen Geiste wiedergeboren und frei zum Empfindungsausdruck eines ehrlich modern und nicht antiquarisch fühlenden Menschen verwendet. Seine Venus hat nichts von antiken Reminiscenzen, der Stier der Europa stammt aus Oberbayern und die Europa selbst, das Ge-



W. V. BECKERATH—MÜNCHEN. Bleistiftstudie.

Korunden (Abb. S. 719). In der Ornamentik beider verbirgt sich ein leicht verhüllter Symbolismus, der ihnen über die Erscheinung hinaus eine sinnige Nebenbeziehung verleiht. Die Brosche mit dem Liebesbogen und dem prachtvollen Opal, der sich aus den zwei Dreiecken entwickelt, bestellte ein glücklicher Vater für seine junge Frau, die ihm den Stammhalter schenkte; an der Halskette, welche für eine Sängerin bestimmt war, sind sämtliche Bogenlinien aus dem Violinschlüssel umgebildet.

Auf welch' solider Basis v. Beckeraths figurales Können beruht, ersieht man aus den freien, lebendigen Akten (Abb. S. 714), deren Sicherheit, Delikatesse und Frische ihres Gleichen suchen dürften. Es sind einmalige, rasch hingeworfene Zeichnungen, nicht das Ergebnis mehrmaliger sorgfältiger Durchpausungen, nur dazu bestimmt, die gewollte Erscheinung festzuhalten. Glücklicherweise begegnet man hier nicht jene dem Laien so sehr imponierenden Akte, deren wissenschaftlich zerlegte Muskelkomplexe mehr für Kenner der Anatomie als der Kunst hergestellt sind, die als Studien bezeichnet werden, während sie in Wahrheit Selbst-



W. V. BECKERATH—MÜNCHEN. Plakat-Entwurf.

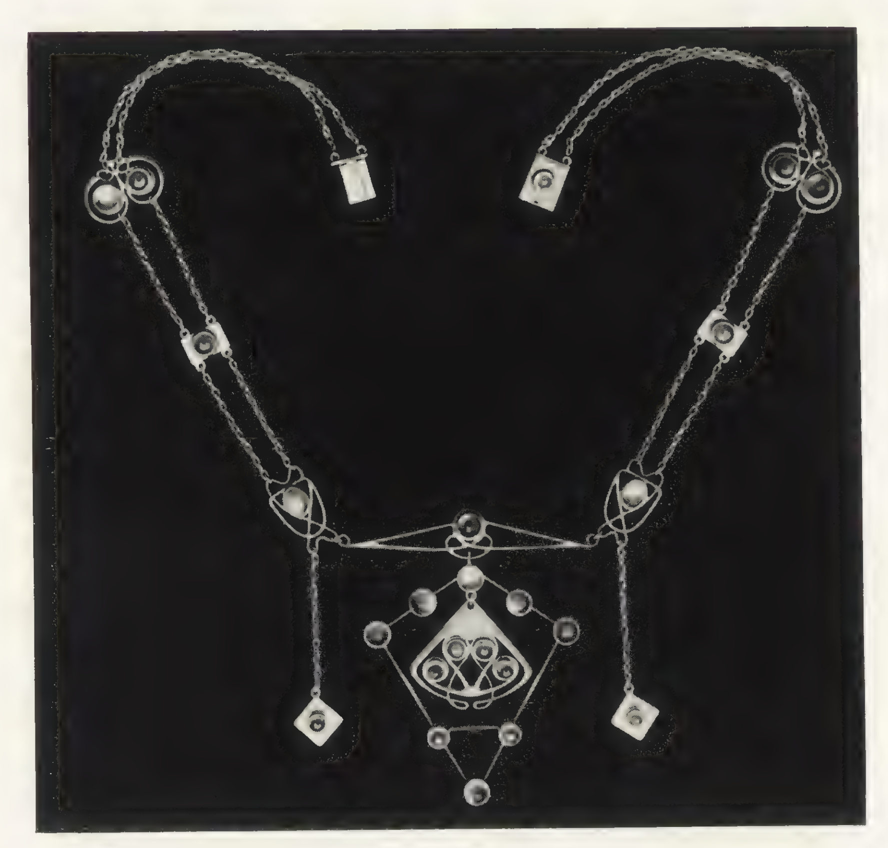
müt, das sich der göttlichen Naturkraft anvertraut, wird von einem schlanken, deutschen Akt dargestellt. In allen Bildern v. Beckeraths gewahrt man einen überlegenen, in strenger Selbstzucht erwachsenen Kunstverstand, der die Kunst als etwas viel zu hohes erfasst, als dass er sich im Umgang mit ihr Launen und Willkürlichkeiten gestattete. Eine hochgesteigerte Empfindlichkeit verbannt aus seinen Konzeptionen alles Triviale; in edler Kühle läutert er die heisse Glut zum meisterlichen Werk, dem Erdenrest zu tragen peinlich ist. In möglichster Vollendung soll es da stehen; wie mit ihm der Künstler in sich den Sturm gebändigt, soll sein Anschauen, die Wirkung seiner rein künstlerischen Darstellungs-Elemente, Ruhe ausgiessen und Seligkeit über jedes empfänglich gestimmte Gemüt. Niemand wird behaupten, dass wir Stimmen dieser Art in der grossen Symphonie der gegenwärtigen Kunst nicht notwendig haben. Wir bedürfen ihrer und sind stolz auf sie. — Wie mir erst während des Druckes bekannt wird, war die »Europa« ursprünglich für einen Erholungsraum des Reichstagsgebäudes bestimmt. Der Entwurf fand aber keinen Gefallen, er suchte zu wenig ausserhalb der Schranken. DR. KARL MAYR.

DIE PLAKAT-WAND.

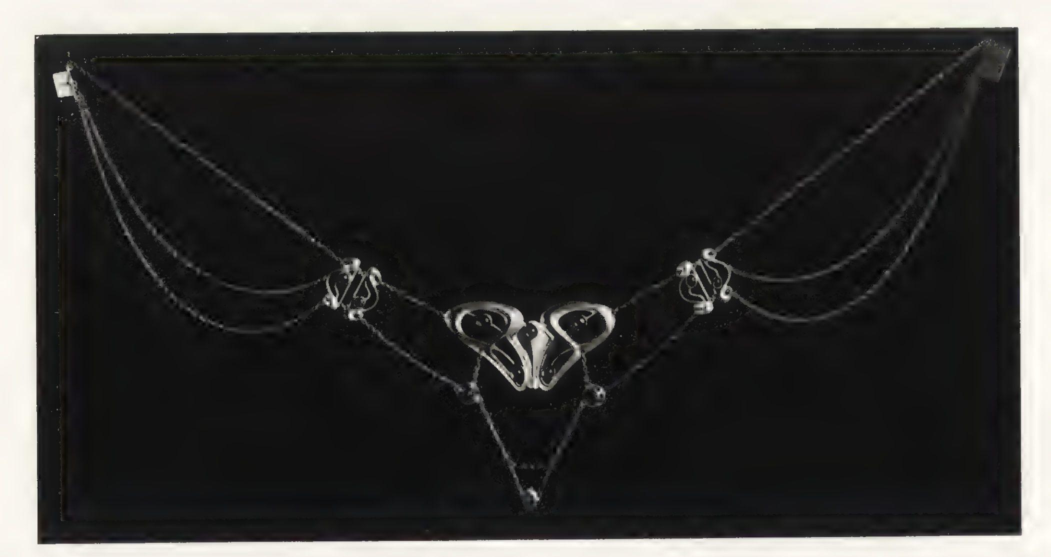
Die jüngsteröffneten Warenhäuser, die Schöpfungen der Architekten Messel in Berlin und Littmann in München, waren für viele eine freudige Überraschung. Man hatte sich schon ganz in den melancholischen Gedanken ergeben, dass, wie die exportierende Weltindustrie, so auch das grossstädtische Geschäftsleben für die Kunst nichts übrig habe, und dass man von ihr nichts anderes erwarten dürfe, als die bekannte schreiende Reklamearchitektur an der Fassade, in den Waren aber niedrigsten Massengeschmack. Da erstanden auf einmal diese vornehmen, adeligen Bauwerke, die ohne Frage das meiste an zeitgenössischer Architektur weit überragen; da tritt vor uns, fast fertig, als erster Typus eines modernen Grossstadthauses dar, auf den wir zuletzt gehofft hätten, das modernste Geschäfts-, das Warenhaus. Die Bauten Messels und Littmanns gehören der Kunstgeschichte an. Ihre Bedeutung geht jedoch über das Architekturgeschichtliche hinaus. Sie geben uns die Sicherheit, dass auch diejenigen Gebiete des modernen Lebens, die als die kunstfeind-



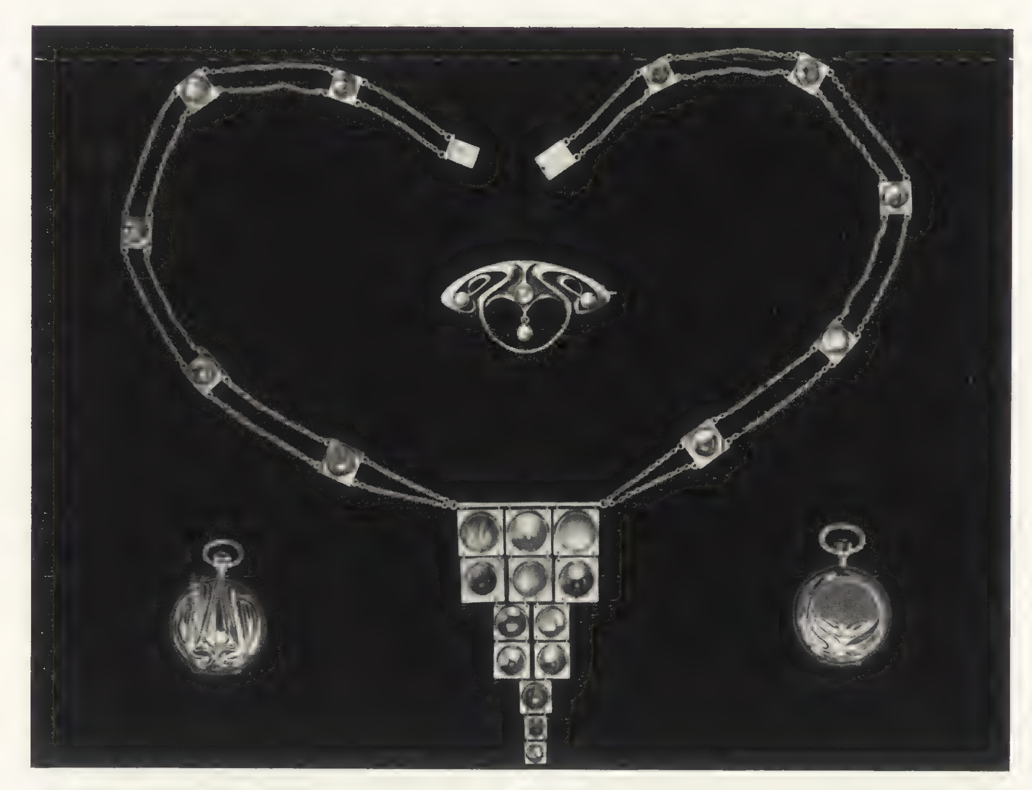
W. V. BECKERATH—MÜNCHEN. Plakat-Entwurf.



W. v. BECKERATH—MÜNCHEN. SILBERNER SCHMUCK.



W. v. BECKERATH—MÜNCHEN. SILBERNER SCHMUCK.



W. v. BECKERATH—MÜNCHEN. SILBERSCHMUCK UND UHREN.



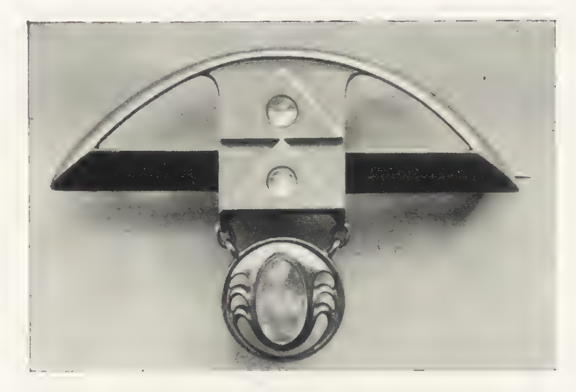


W. v. BECKERATH—MÜNCHEN. GÜRTEL MIT TASCHE UND HAND-SPIEGEL IN SILBER.

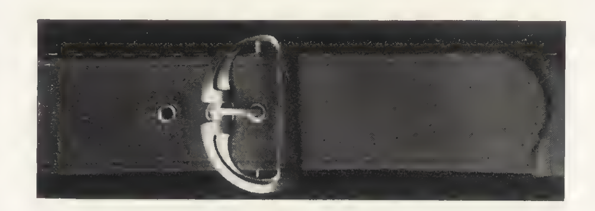
lichsten angesehen wurden, ihr sehr wohl zugänglich sind und sich ihrer gestaltenden und schmückenden Kraft nicht widersetzen. Von keiner Seite wurde die Reklame so intensiv betrieben, wie von den Riesenbazars, und gerade sie haben eine künstlerische, vornehme Architektur, die sich durch Solidität und Ruhe auszeichnet, als beste Empfehlung ihres Geschäfts erachtet. Eine konsequente, allgemeine Anwendung dieses gewiss richtigen Grundsatzes liesse für das zukünftige Aussehen unserer Grossstädte das Beste erhoffen.

Einstweilen ist aber bei der Mehrzahl der Geschäftsleute noch die gegenteilige Ansicht im Schwang. Sie glauben, ihre Reklame nicht aufdringlich, nicht laut genug ausüben zu können. Die Plakatwand ist davon Zeuge. Die widerlichste Seite unseres Erwerbslebens, die skrupellose Gewinnsucht, stellt sich da unverhüllt zur Schau. Das lärmt wie auf dem Jahrmarkt. Einer sucht den andern niederzuschreien, alle Rücksichten auf den Anstand und den Geschmack werden vergessen. Denn man spekuliert, das ist nur zu deutlich, auf die Instinkte der breitesten Masse. Und die gröbsten Mittel sind da gerade grob genug. In den letzten Jahren bekamen wir allerdings manches feine, künstlerische Plakat zu sehen. Aber recht böse steht es mit der *Plakatwand.* Sie ist der Schrecken jedes feineren Auges; auch das bessere Plakat bleibt an ihr wirkungslos. Es wird totgeschrieen von seinen Nachbarn; in dem allgemeiuen Stimmengewirre, in dieser Katzenmusik, wird auch die edle Melodie zum Missklang. Denn die Dutzende von Plakaten, die hier nebeneinander hängen, sie haben in sich gar keine Beziehung zu einander. Jedes will für sich reden, oder singen, oder schreien; dass so keine harmonische Musik zu Stande kommen kann, ist klar.

Auch in den Kunst-Ausstellungen hingen früher die unverträglichsten Bilder kunterbunt durcheinander. Das Resultat davon war, dass der Gesamteindruck dieser Kunstmengen verwirrte, verstimmte und ermüdete. Nun erzielten bekanntlich in dieser Hinsicht die Sezessionen eine namhafte Besserung. Durch weise Raumgestaltung, durch raffiniert



W. V. BECKERATH. Brosche in Gold m. Opal u. Mondsteinen.



W. V. BECKERATH -MÜNCHEN. Silberne Gürtelschliesse.



W. V. BECKERATH. Gürtel mit Tasche in Silber.



WILLY VON BECKERATH – MÜNCHEN.

BIBLIOTHEK IM HAUSE SCHÖLLER IN FRANKFURT A. M.



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN. BIBLIOTHEK IM HAUSE SCHÖLLER IN FRANKFURT A. M.



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN. Partie aus nebenstehendem Musikraum.

gewählte Farben des Wandbespanns und die fein abgewogene, sparsame Verteilung der Gemälde schufen sie Wandensembles, die wie ein neues, grösseres Kunstwerk erschienen. Und Ähnliches muss unter allen Umständen auch bei der Plakatwand angestrebt werden, soll sie nicht für immer eine Schändung unserer Strassen sein. So gut wir gegen die Zerrissenheit und Gestaltlosigkeit der heutigen Unkultur »Front machen«, so gut sollten wirs gegen ihren krassesten Ausdruck, gegen das Chaos auf der Plakatwand. Diese schamlose Konkurrenzwut, wo keiner Rücksichten nehmen, keiner nachgeben will, schadet sich übrigens selbst. Die vielen aufdringlichen Einzelanpreisungen verfehlen ihren Zweck, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, da ihre Gesamtheit aus Mangel an Unterordnung und Rhythmus nicht anders als abstossen kann. Sie schreien und schreien, aber der Vorübergehende hört nur ein misstönendes Jahrmarktsgeheul und wendet sich beleidigt ab. Er hasst die, die sich empfehlen wollten.

So wenig die Plakate auf der Plakatwand sich selber nützen, so wenig nützen sie dem Strassenbild. Unsere grauen, steinigen Strassen bedürften der Farbe so dringend, und die Plakate verschwenden sie zwecklos. Die Strassen zu schmücken vermöchten nur schöne Farbenstimmungen, und solche, die mit dem Gesamtton der Strasse

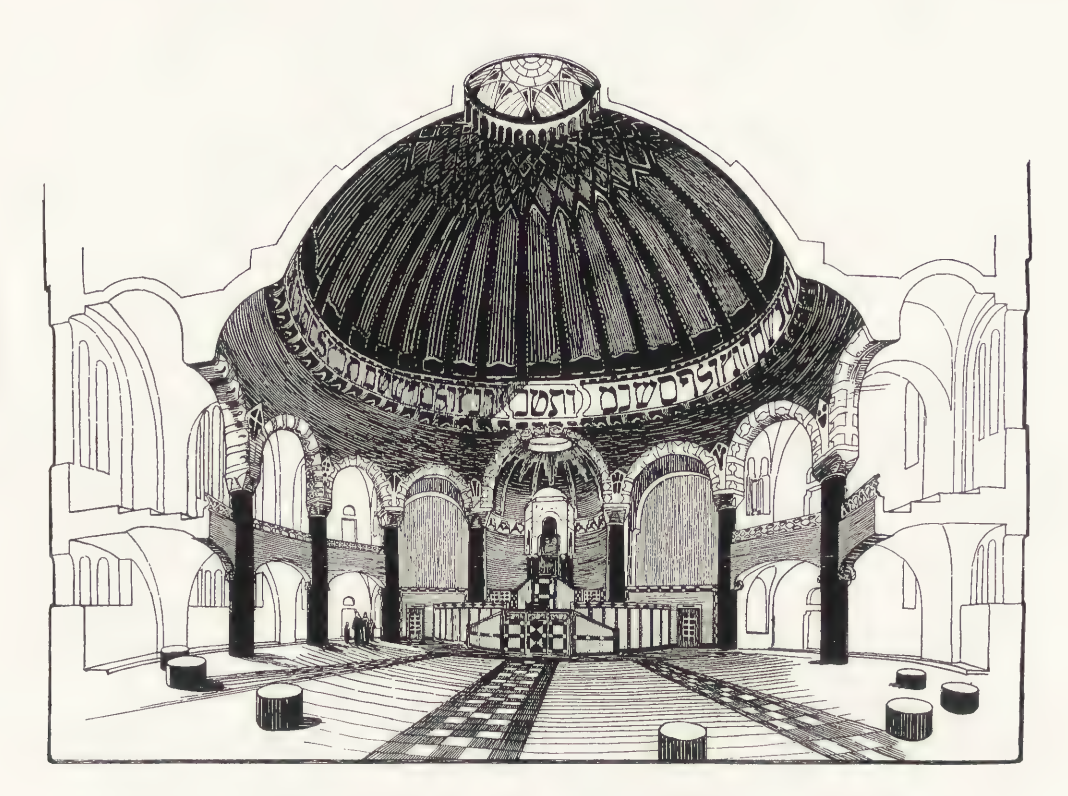


WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN. MUSIKRAUM IM HAUSE SCHÖLLER IN FRANKFURT A. M.

harmonieren. Beides trifft aber bei unsern Plakatwänden nicht zu. Das Grau der Steine und des Asphalts ist als Hintergrund für lebhafte Farben nicht ungünstig, manches bunte Glasmosaik ist dessen Zeuge. Doch passt auf diesen Grundton selbstverständlich nicht jede lebhafte Farbe. Die Absicht des Plakats, kräftig und auf weite Entfernungen zu wirken, sei anerkannt, so bleibt doch immer noch eine grosse Auswahl unter den leuchtenden und intensiven Farben, und es gibt deren genug, die sich auch der Harmonie der Strasse einfügen. — Hielte man diesen Gesichtspunkt im Auge, wählte man nur solche Farben, die dem Strassenton sich anpassen, so wäre schon ein Bindemittel unter den Einzel-Plakaten gefunden, und die Harmonie innerhalb der Plakatwand wäre angebahnt. Dass mit der Zeit sich auch eine bestimmte Technik als die vornehmste u. wirksamste und zugleich billigste herausstellen möge, ist wohl ebenfalls nicht zu optimistisch gehofft. — Ein wirklich schwieriges Problem bietet erst die Gestaltung des Wand-Ensembles. Das harte Aufeinandertreffen der Plakate ist ein Übel. Da jedes von ihnen etwas anderes sagt und will, so streben sie ihrem ganzen Wesen nach auseinander. Jedes möchte am liebsten für sich sein und wirken. Da dies aber nicht möglich, so sollte wenigstens zwischen den einzelnen Plakaten ein, wenn auch kleiner, Zwischenraum bleiben, ein Zwischenraum von neutraler Farbe, von der sich die lebhafteren des Plakats abheben würden. (Vielleicht ginge es auch mit Weiss als Grundfarbe.) Aber auf wirtschaftliche Rücksichten sollte man sich nicht hinausreden. Denn ob es vorteilhafter ist, zwanzigmal nebeneinander dasselbe Plakat zu kleben und den Passanten durch das »Panther, Panther, Panther, ...« und »Kubelik, Kubelik, Kubelik, ...« in Verzweiflung und Wut zu bringen, oder das eine Blatt durch den entsprechenden freien Raum umrahmen zu lassen, darüber dürfte bei einigem Nachdenken kaum ein Zweifel existieren. Und bei kleineren Tafeln muss eben die Profitgier in Gottesnamen etwas nachgeben und nicht darauf bestehen, dass auch das kleinste Fleckchen ausgenützt werde. An der geschmackvoll disponierten und farbig abgestimmten Plakatwand werden dafür auch die bescheideneren Grössen noch zur Geltung kommen. Ja, der günstige Gesamteindruck ist überhaupt Vorbedingung, will man den Passanten zur Aufmerksamkeit und wohlwollenden Lektüre veranlassen. — Die Betrachtung von guten Plakaten in geschmackvoller Disposition würde dann einen ähnlichen Genuss bereiten, wie der Gang durch eine Sezessions-Ausstellung. Freilich wird die Zusammenstimmung der Plakate desto schwieriger, je ausgedehnter die Wandfläche ist. Darum sollte man, wo es irgend geht, auf eine Dezentralisation hinarbeiten. Die Strasse bedarf des farbigen Schmucks in ihrer ganzen Ausdehnung; diesem Bedürfnis entsprechen am besten kleinere Tafeln, die in Abständen verteilt sind. Überdies ist es desto wahrscheinlicher, dass ein Plakat im Vorübergehen gelesen werde, je weniger davon nebeneinander hängen. —




W. V. BECKERATH. Ex libris.



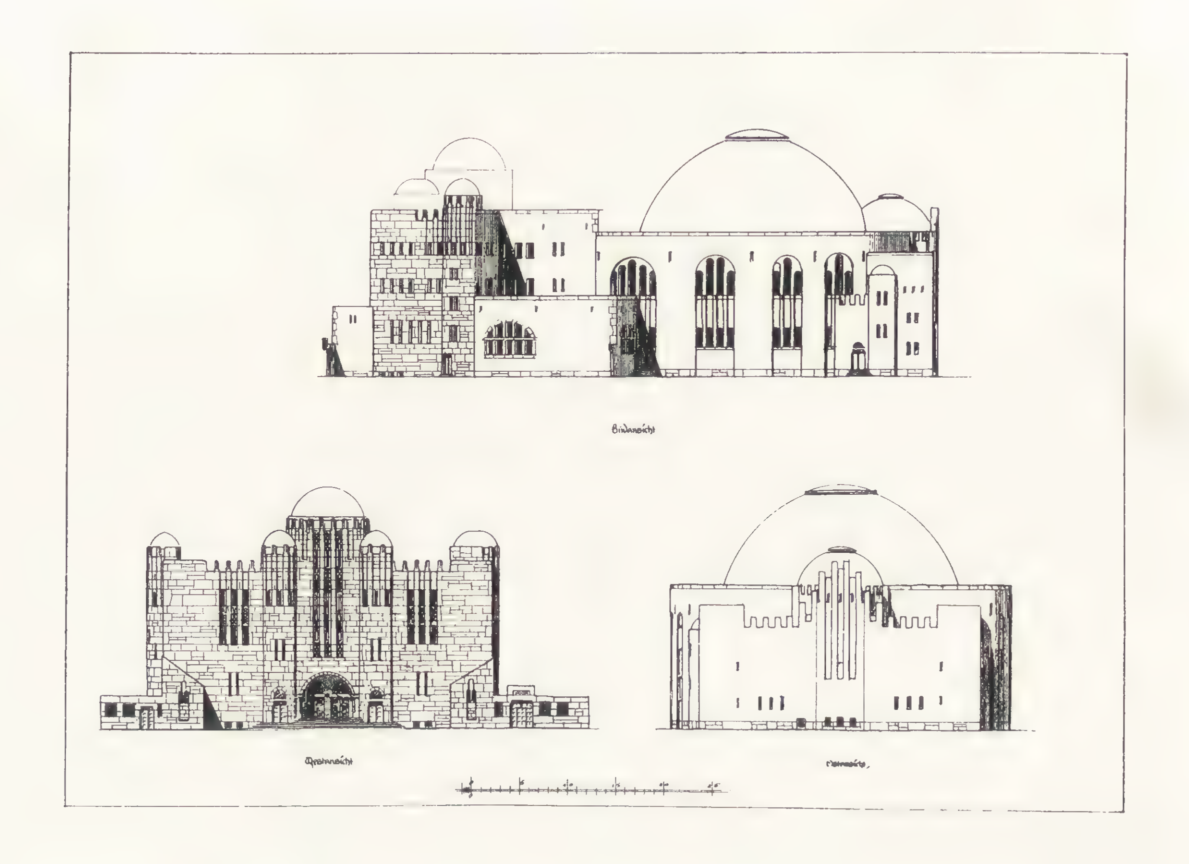
ARCH. FREIH. VON TETTAU—BERLIN. Entwurf einer Synagoge für Frankfurt a. M.

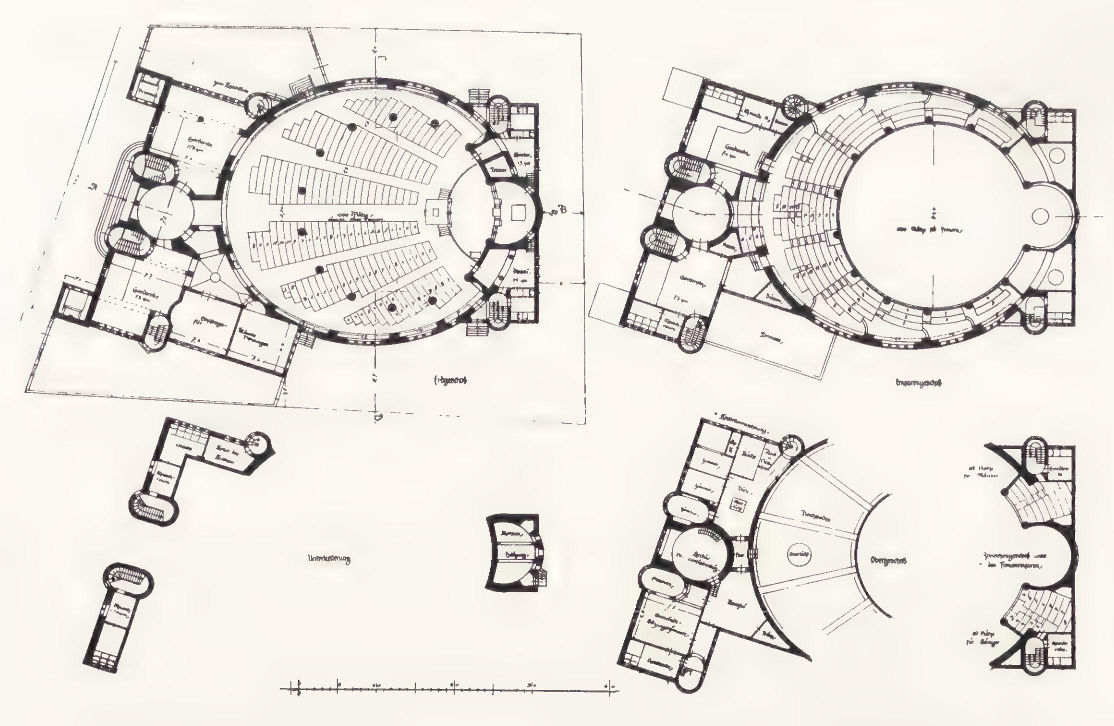
ARCHITEKT FREIH. VON TETTAU—BERLIN.

Unter den mancherlei Irrtümern, mit denen die heutigen Architektenbestrebungen zeitweilig verbunden waren, ist die malerische Skizze der schlimmste gewesen. Es ist bezeichnend, dass gerade diejenigen, die sich im Lauf der Jahre als die praktisch und künstlerisch Unfähigsten und als die leersten Wortemacher gezeigt haben, gerade darin als die rechten Virtuosen auftraten und allzugrossen, wenn auch nur kurzen Beifall hatten. Die phantastischen Entwürfe in eine düstere Landschaft zwischen gespenstische Bäume und unter theaterhaft zusammengeballte Wolkenmassen gerückt, waren der Beweis, dass dem Betreffenden noch nicht einmal das Bewusstsein aufgegangen war, davon, dass sich hinter diesen Kulissen ihre ganze Gedankenlosigkeit in Dingen des Grundrisses versteckte.

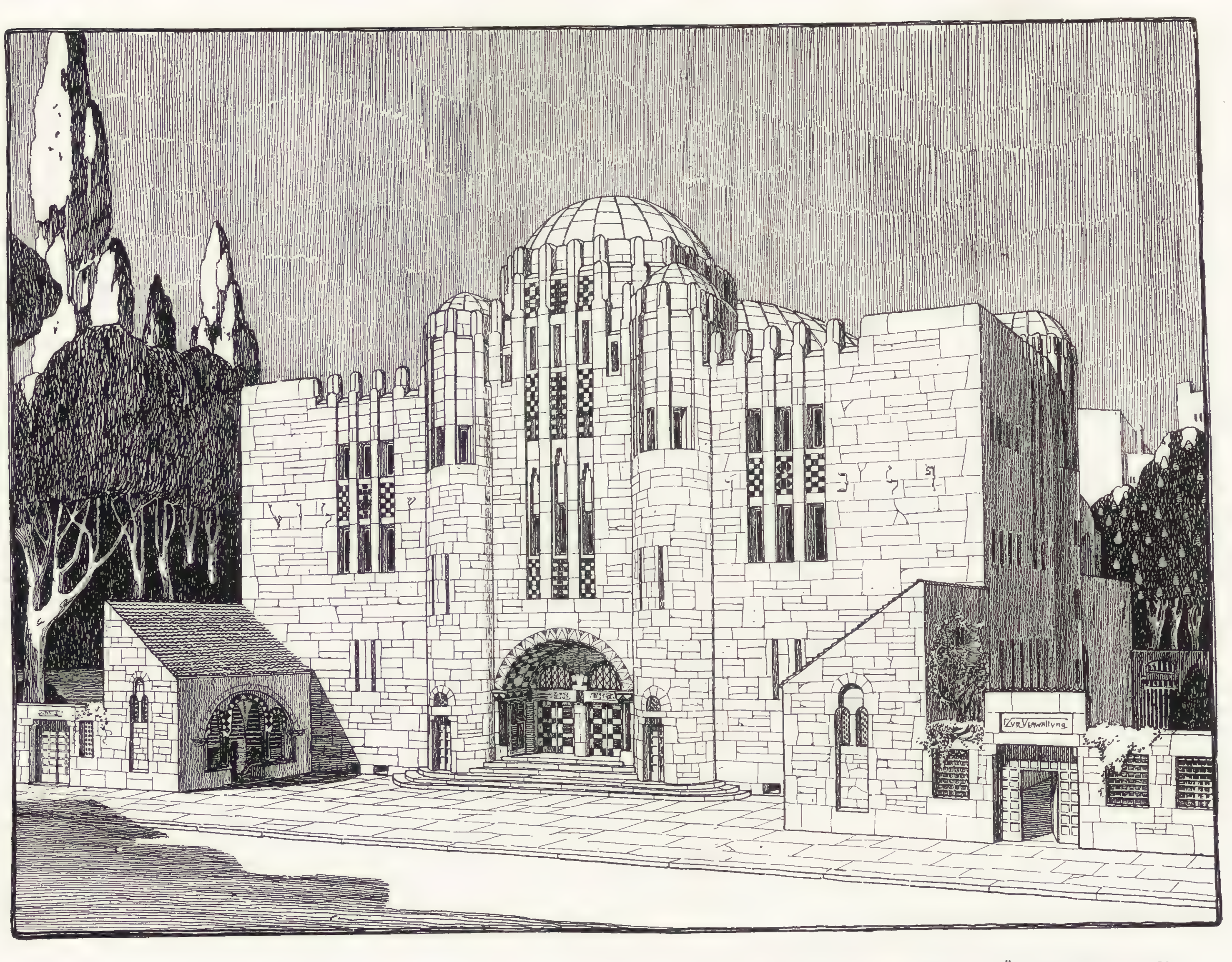
Rein äusserlich haben auch die Entwürfe des Freiherrn von Tettau manche Ähnlichkeit mit diesen Skizzen. Aber es muss gleich hervorgehoben werden, dass er mit den oben erwähnten Leuten nicht auf eine Stufe gestellt werden darf, dass sein Können ihn innerlich sehr entschieden von ihnen trennt. Die den Reproduktionen beigegebenen Grundrisse beweisen das sehr erfreulicherweise. Indem ich den zur Ausführung gelangten Entwurf den nur Projekt gebliebenen voranstelle, glaube ich gerade in ihm Vorzüge zu erkennen, die den Herrn von Tettau im Vertrauen zu sich selbst bestärken dürfen. Es ist dies die Villa des Herrn Girardet in Honnef am Rhein.

Es ist eine schöne und interessante Aufgabe, die der Auftraggeber und zugleich die der Bauplatz dem Architekten stellt. Ansteigendes Terrain, eine Böschung über dem breiten Fluss erfordert ganz besondere Mittel zur Bewältigung und ich glaube, der Baumeister hat mit gutem Instinkt die richtigen gewählt. Es kann kein nur idyllisches Landhaus sein, das man dort hinaufstellt, ein gewisses Maß von Monumentalität muss sich damit mischen, das Material wie der Ausdruck diesem Zweck angemessen sein. Ländlicher, in den Formen liebens-





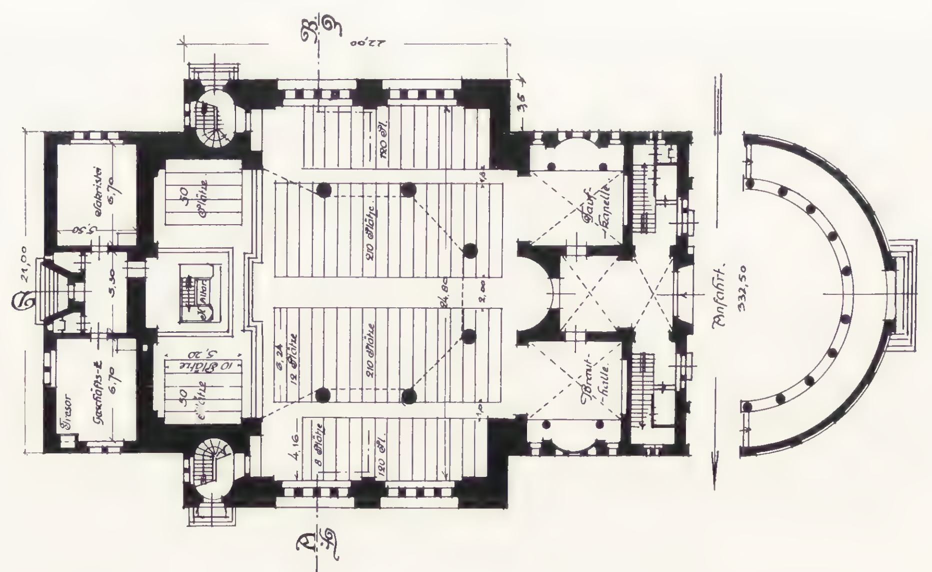
ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. ENTWURF EINER SYNAGOGE FÜR FRANKFURT A. M.



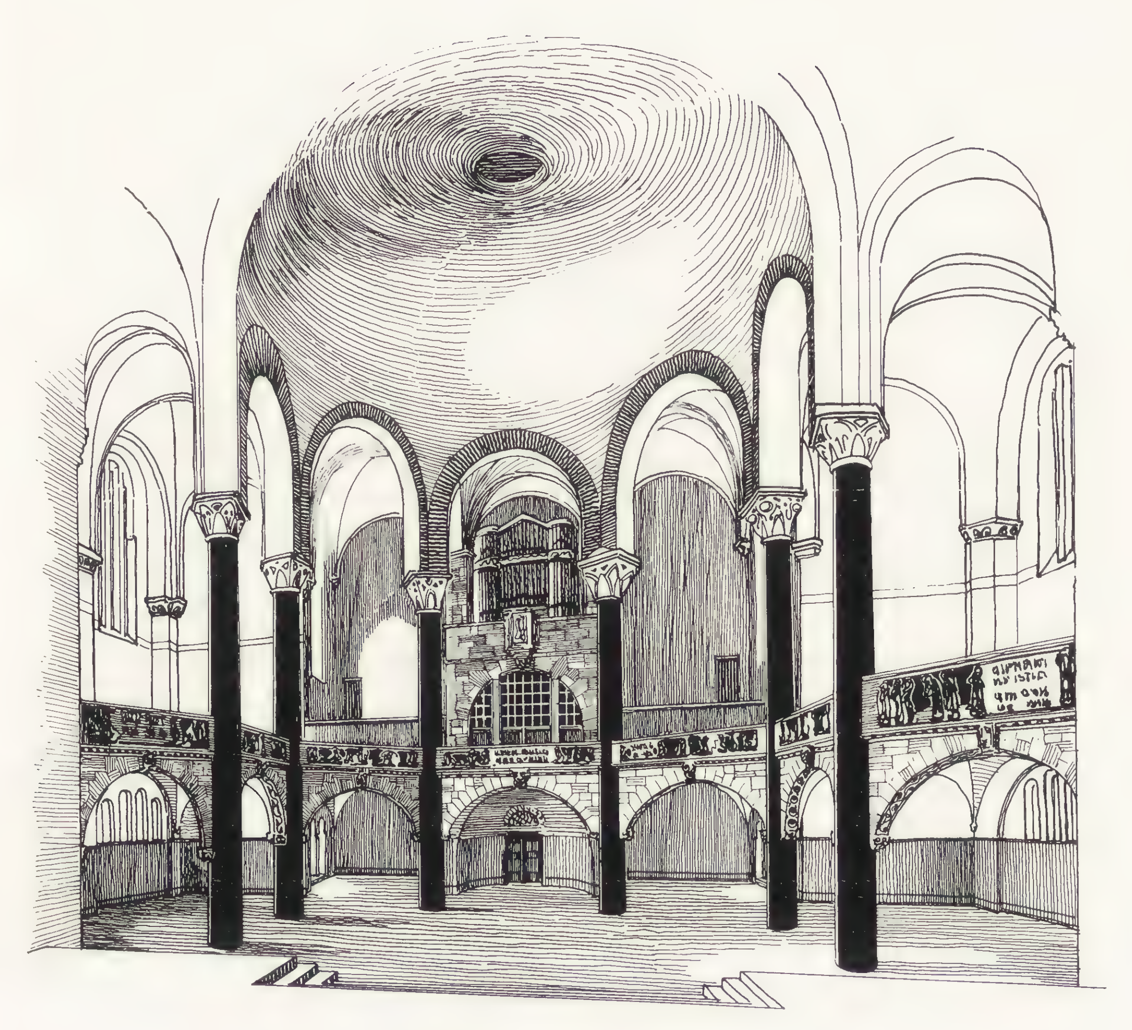
ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN

ENTWURF EINER SYNAGOGE FÜR FRANKFURT A. M.

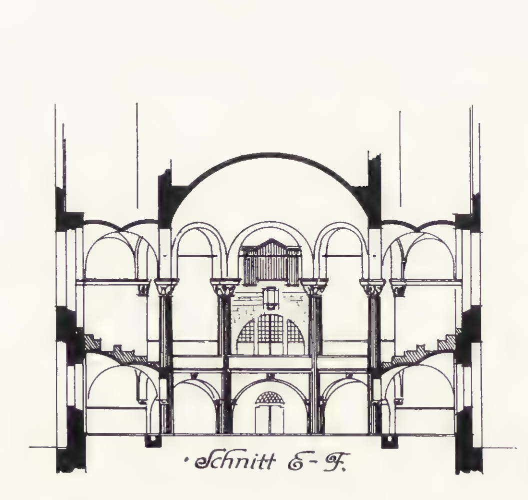


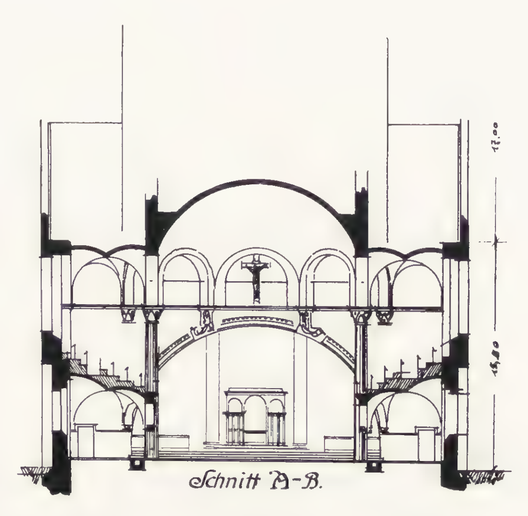


ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. ENTWURF FÜR DIE LUTHERKIRCHE IN CHEMNITZ.



Blick vom Chor auf die Orgel.

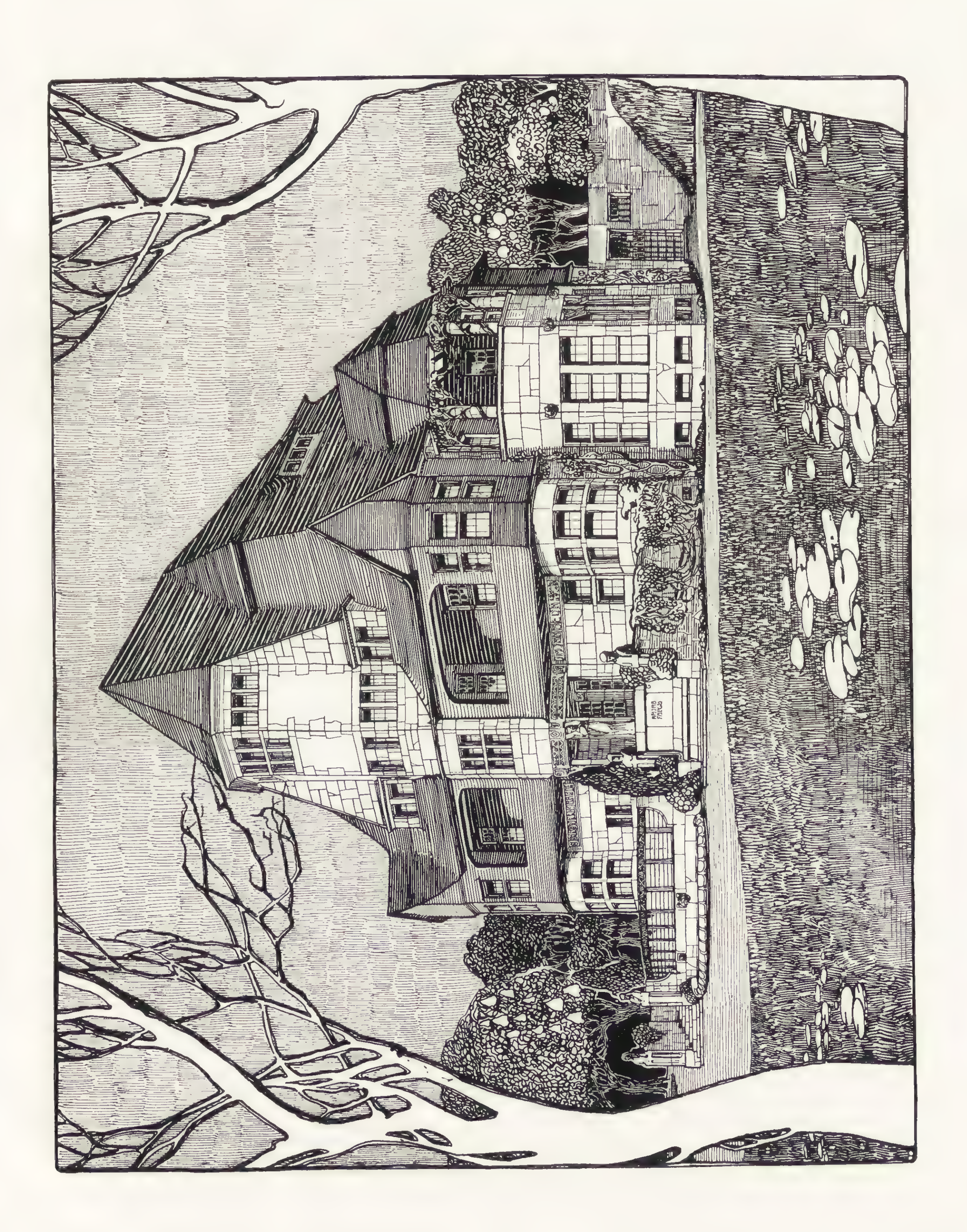




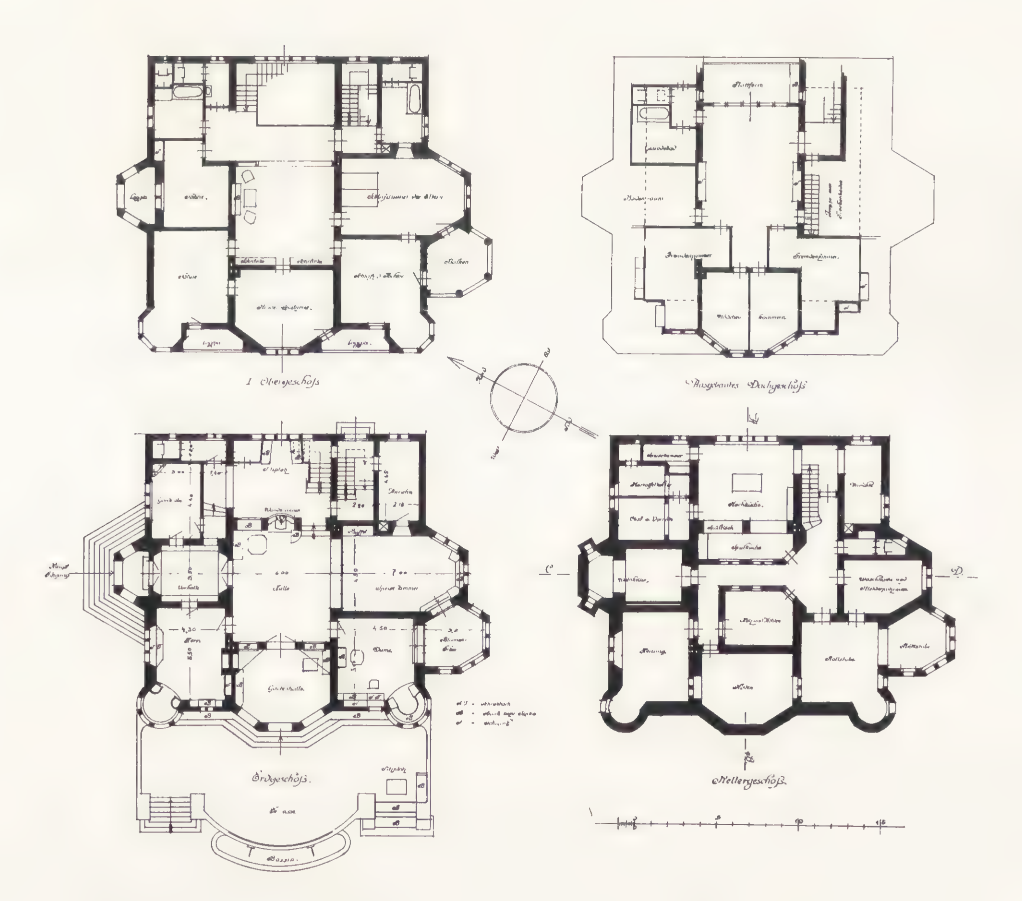
ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. ENTWURF FÜR DIE LUTHERKIRCHE IN CHEMNITZ.



ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. VILLA GIRARDET IN HONNEF A. RH.



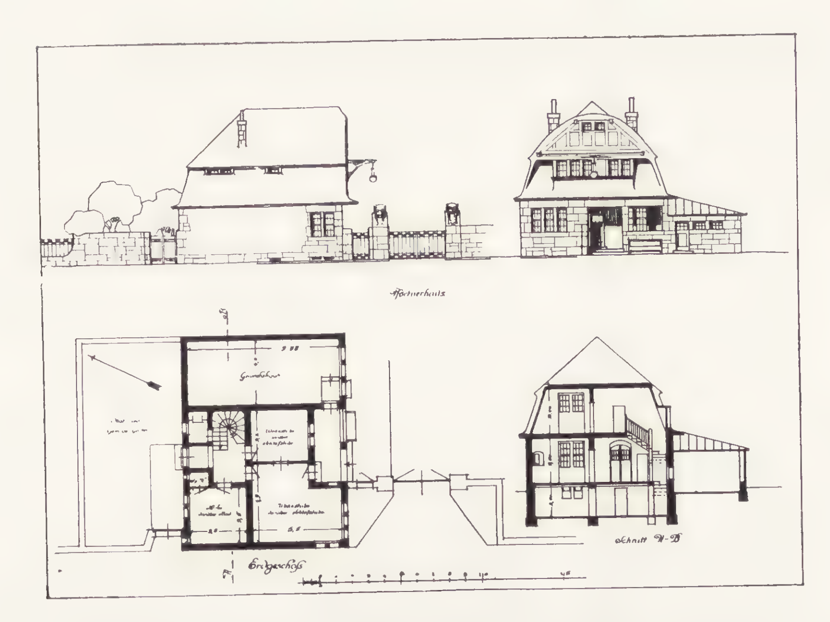




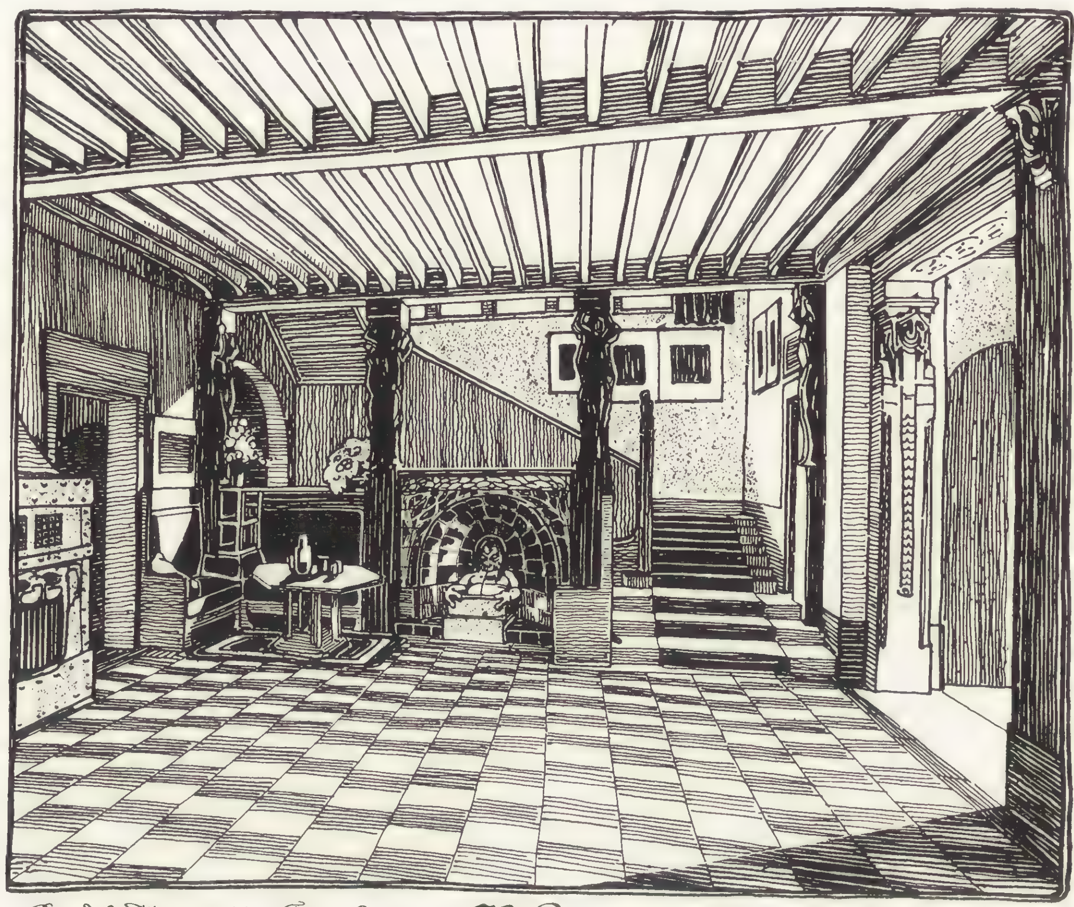
ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. VILLA GIRARDET IN HONNEF A. RH.



ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. VARIANTE ZUM ENTWURF VILLA GIRARDET.



ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. PFÖRTNERHAUS DER VILLA GIRARDET.

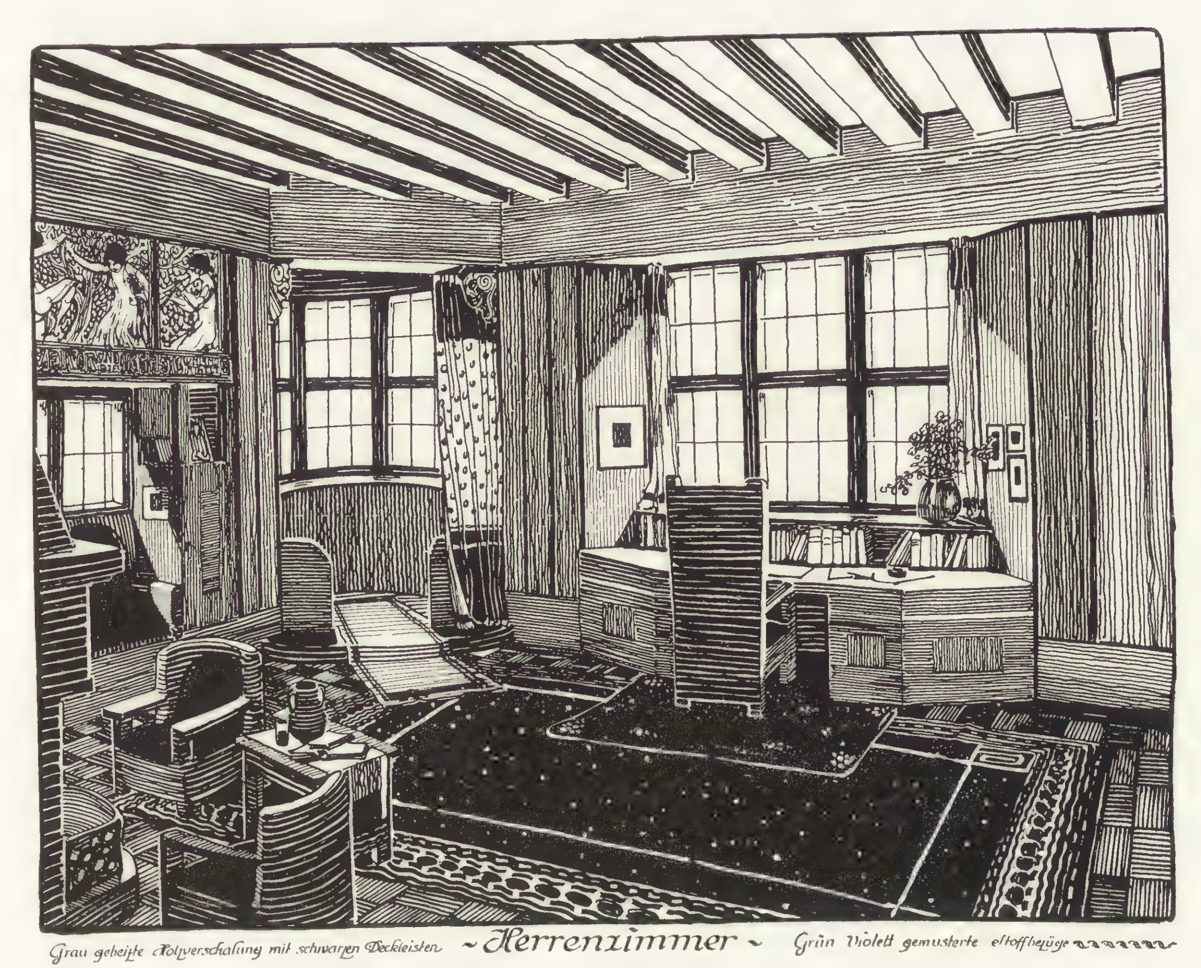


Bohlendecke, Atlanten, Möbel und Treppe schwarzbraunes Holzwerk, Brunnen violett-braune und maigrüne Kacheln ~ Halle ~ Dunkle terrakotta farbene Möbelbezüge, heller Putz, goldgelb schabloniert an Wand und Deckenfeldern.

ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. Aus dem Wettbewerb Girardet—Essen.

würdiger konnte dann die dem Lande zugewendete Rückseite werden, von vorne herein also ein sehr gleichlicher Anlass zu abwechslungsreichen Bildwirkungen, der zu manchen angenehmen Lösungen geführt hat. Grade auf der Rückseite allerdings herrscht in mancher Beziehung noch ziemliche Unruhe. In allen Teilen, von sekundärer Bedeutung in Balkons, Erkern herrscht aus so richtigen und sympathischen Gründen des Grundrisses sie auch verwendet sind, oft ein allzu grosses Missverhältnis zwischen ihrer Betonung und der Rolle, die sie spielen dürften. Dabei bleibt der Wunsch malerich unsymmetrisch zu werden ziemlich äusserlich. Umso Besseres hat der Baumeister im Grundriss geleistet, in dem er offenbar höchst gewandt auf die Wünsche des Besitzers eingegangen ist und für den die Fassade nur nicht überall der ganz entsprechende Ausdruck geworden ist. Vor allem hier ist der Doppelcharakter des Baus: Grossartigkeit und Ländlichkeit konsequent und interessant durchgeführt. Was an der Fassade nicht immer ein Vorzug ist, hat hier doch seine erfreulichen Seiten. Die vielen Anbauten verursachen eine amüsante und verschiedenartig verwendbare Führung des Lichts.

Als ein vom Künstler wohl noch zu überwindender Mangel ist allerdings die oft ziemlich grosse Unruhe in der Innen-Ausstattung anzusehen. Dieser auf allen Flächen hervortretende horror vacui muss sich doch unterdrücken lassen. Allein in der Halle die figurierten Träger, ein Kamin, ein Brunnen, über dem allem her eine dunkle Balkendecke, dazu ein Farbennebeneinander von Schwarzbraun, Violettbraun. Maigrün, heller Putz mit goldgelbem Dekor und terrakottafarbene Möbelbezüge ist wohl ein bischen

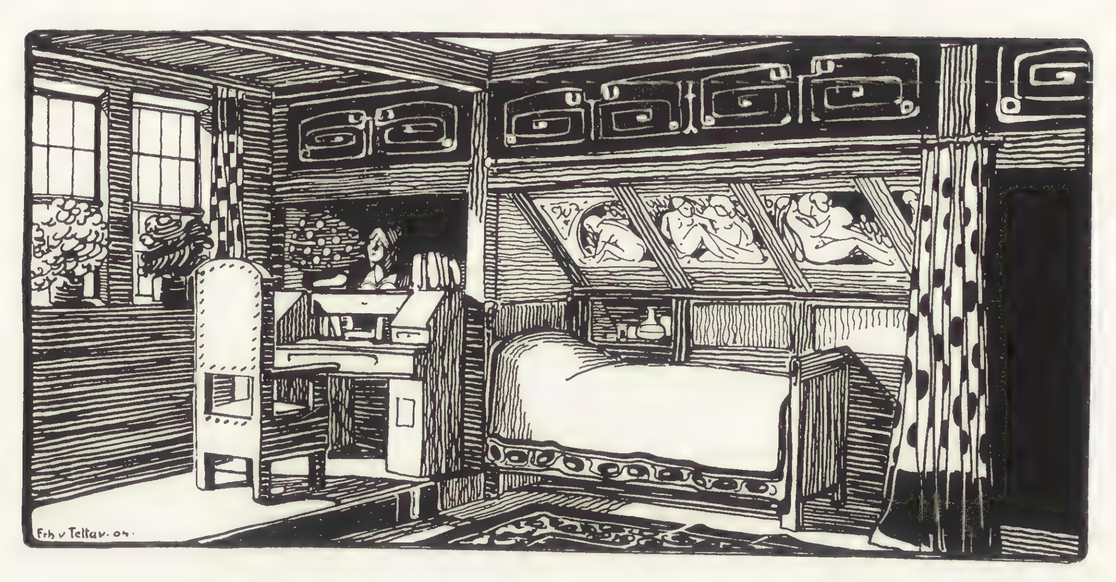


ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN.

Aus dem Wettbewerb Girardet—Essen.

viel des Guten. Dieselbe Überfülle der Ausschmückung herrscht auch in andern Räumen, an manchen Stellen auch ein unsicheres Neben- und Ineinander von modernem Kunstgewerbe und Hundinghütte, was wohl nicht recht vereinbar ist.

Eine beachtenswerte Arbeit ist der Entwurf zur Synagoge zu Frankfurt a. M., vor allem im Grundriss, der hinter einem reich gegliederten Empfangshause mit gekuppelter Mittelhalle asymmetrisch angefügt, einen eiförmigen Hauptraum enthält. Wie in den Sälen der Parlamente sind die Sitzreihen radial auf den Altar hin angeordnet, der in einen Brennpunkt der Elipse gerückt, weit vorgeschoben erscheint. Ohne Frage eine sehr glückliche Lösung, da der Connex zwischen den Andächtigen und dem Priester mit der räumlichen Annäherung sich verstärken muss. Ganz abgesehen von den akustischen Vorteilen, die mit dem Standort des Sprechers im Brennpunkt gewonnen werden. Es ist ein gewaltiger und eindrucksvoller Entwurf, so wie man ihn auf dem Papier sieht; die eigentliche Wirkung, vor allem die der orientalischen Kuppeln, lässt sich so losgelöst von der Umgebung nicht beurteilen. Der malerischen Mosaikwirkung östlicher Bauten verwandt wäre die des rauhen Bruchsteins gewesen, der an der Westfront zusammen mit ornamentalen Streifen von Lavainkrustation verwendet werden sollte. Einfacher sollten die Nord-, Süd- und Ostseite werden, die in hellem, steingrauem Putz mit Sandsteineinfassungen gedacht waren. Malerisch und gewiss prächtig wäre auch der Innenraum geworden, dessen aus dunkelroten, rauhen Handstrichziegeln bestehende Wände mit bemalten Putzrippen nur in den Basaltlavasäulen einen Kontrast finden sollten.



ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. Entwurf einer Dachstube.

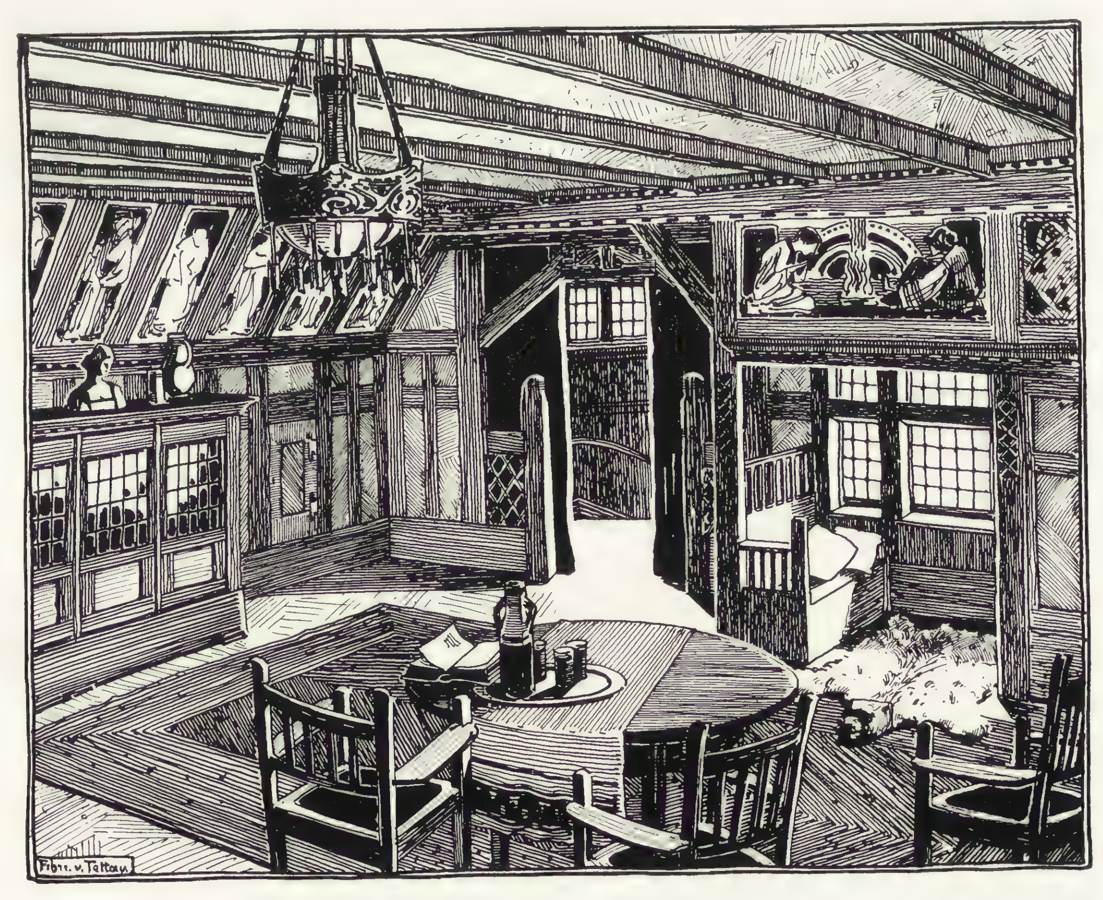
Breite, gedrungene Massen sind ein dem Künstler mehr als alles andere naheliegendes Mittel. Das zeigen auch die Entwürfe für die Lutherkirche in Chemnitz (ebenfalls ein Bruchsteinbau), das Gebäude der Provinziallandschaftsdirektion in Danzig, dessen Qualitäten man des Näheren nicht beurteilen kann, da man den Grundriss nicht kennt, und die Friedhofskapelle für Minden, die als feierliches Portal in den Friedhofsgarten gedacht ist. Auch sie, ein Bruchsteinhaus, dessen Anblick aber gerade an der Aussenseite



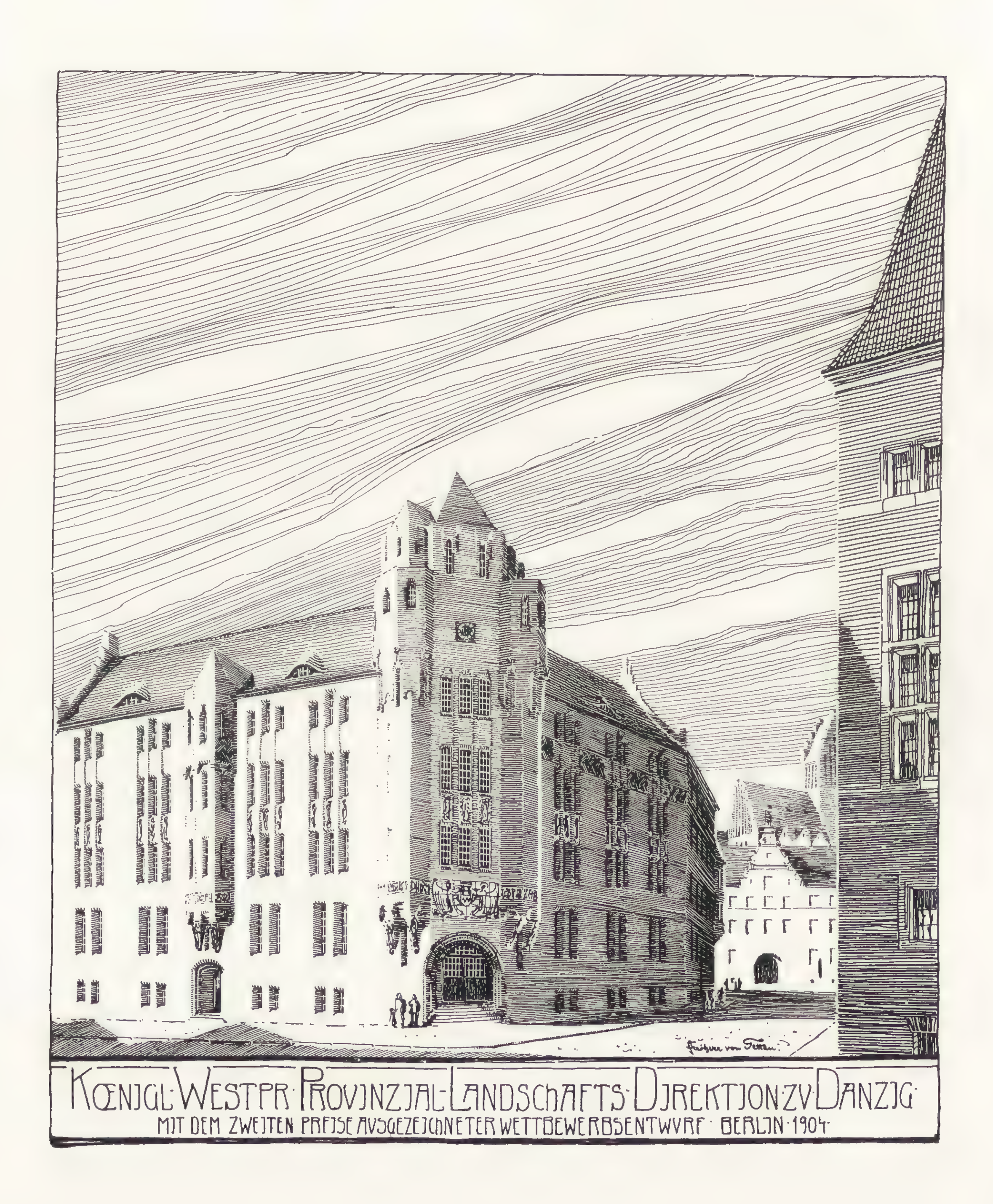
durch weite Putzflächen gemildert ist. — Auch an Aufgaben rein plastischer Natur versucht sich Herr von Tettau. Sein Reiter-Denkmal Wilhelms I. für Bielefeld ist ein Versuch Sockel, Pferd und Figur ganz architektonisch in geschlossener Masse aus Steinblöcken zu errichten. Gewiss wird die Wirkung des farbigen Marmors, dazu die der Bügel, des Scepters etc. aus vergoldeter Bronze sehr eigenartig sein. Speziell mit dieser Lötung, alles als einen Körper erscheinen zu lassen, kann ich mich nicht befreunden. Mit dieser Idee fertig zu werden, ist bisher nur Christian Behrens in Breslau gelungen, mit seinem nur allzu unbekannten Entwurf eines Bismarckdenkmals aus Feldsteinen, und Lederer in Hamburg, der wohl dasselbe will.

Zu den kleineren Versuchen des Herrn von Tettau gehören die Entwürfe für eiserne Stützen, die er in der »Deutschen Bauhütte« veröffentlicht hat. An der Mehrzahl derselben zeigt sich allerdings wieder jener Hang zum Überfluss an Ornamentation in Linie und Farbe. Besonders die Frage der Bemalung des Eisens ist doch zu heikel, als dass man sich gerade mit diesen Vorschlägen schlechthin einverstanden erklären könnte.

Von den kleineren Arbeiten, die mit reproduziert sind, möchte ich nur die Porzellane erwähnen, in denen eine ganz originelle Technik versucht ist. Die Zeichnung wird mit einer Mischung aus Nelken- und Rizinusöl aufgetragen und erscheint, weil die Grundfarbe doch nicht haftet, weiss auf farbigem Grund. Ich muss allerdings sagen, dass ich die Wirkung etwas zu flach finde. — Ob die Vielseitigkeit des Herrn von Tettau sein Vorzug oder sein Fehler ist, muss erst die weitere Entwickelung zeigen. Jedenfalls gehört er zu denjenigen, die auf grössere, interessante Aufträge nicht allzu lange haben warten müssen und damit davor bewahrt sein könnten stille zu stehen. DR. FR. WOLFF—BERLIN.



ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. Entwurf zu einer Diele.



ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN.

GEFÄSSE UND DOSEN VON AMY DÄHNE.

In einem Punkte hat das Kunstgewerbe in den letzten Jahren ganz erhebliche Fortschritte gemacht: in der wirklich *künstlerischen* Verarbeitung der verschiedenen Materialien. Es ist noch nicht lange her, dass unsere Kunstgewerbler und Künstler die Rohstoffe, in denen sie ihre auf dem Papier prächtig aussehenden Entwürfe ausgeführt dachten, nur eben dem Namen nach kannten. Die Fortschritte auf allen technischen Gebieten und die hierdurch entwickelte Imitationskunst hatten dies zustande gebracht. Nach und nach hatte man sich daran gewöhnt, hinter dem prunkenden Schein eines Gegenstandes ein ganz unscheinbares Material zu vermuten, ja man fühlte eine wirkliche Befriedigung, wenn die Fälschung recht überraschend war.

Schliesslich kam ein Umschlag. Mit grösstem Eifer wurde nun daran gearbeitet das Feld zurückzugewinnen. Die berechtigte Forderung »Materialgemäß« wurde zum Schlagwort, unter dessen Schutz auch die rohsten Erzeugnissen, bei denen von einer künstlerischen Verarbeitung des Materials gar nicht die Rede sein konnte, als Hauptwerke angepriesen wurden. Heute darf man wohl sagen, dass wir im allgemeinen auch darüber hinausgekommen sind. Der Weg war lehrreich; unsere Künstler sind mit dem Material vertraut geworden, sie wissen nun seine natürlichen Reize in die wirkungsvollste Fassung zu bringen und dadurch zu steigern. Zu den erfreulichsten Arbeiten dieser Art dürfen wohl die auf Seite 743 abgebildeten Gefässe und Dosen von Frl. Amy Dähne gerechnet werden. Sie sind vor Jahresfrist entstanden, als die junge Künstlerin, die heute bereits mit der Leitung der Kunstgewerblichen Werkstätten des Vereins Frauenwohl in Nürnberg betraut ist, noch die Lehr- und Versuchs-Ateliers von Wilhelm v. Debschitz in München besuchte. Mit einfachen Mitteln, fast nur mit von der Rückseite hervorgetriebenen Punkten verschiedener Grösse ist hier dank des interessanten Arrangements eine äusserst ansprechende, vornehme Wirkung erzielt worden.



Friedhof-Kapelle in Minden.





ARCHITEKT VON TETTAU—BERLIN. KAFFEE-SERVICE UND DOSEN IN PORZELLAN.





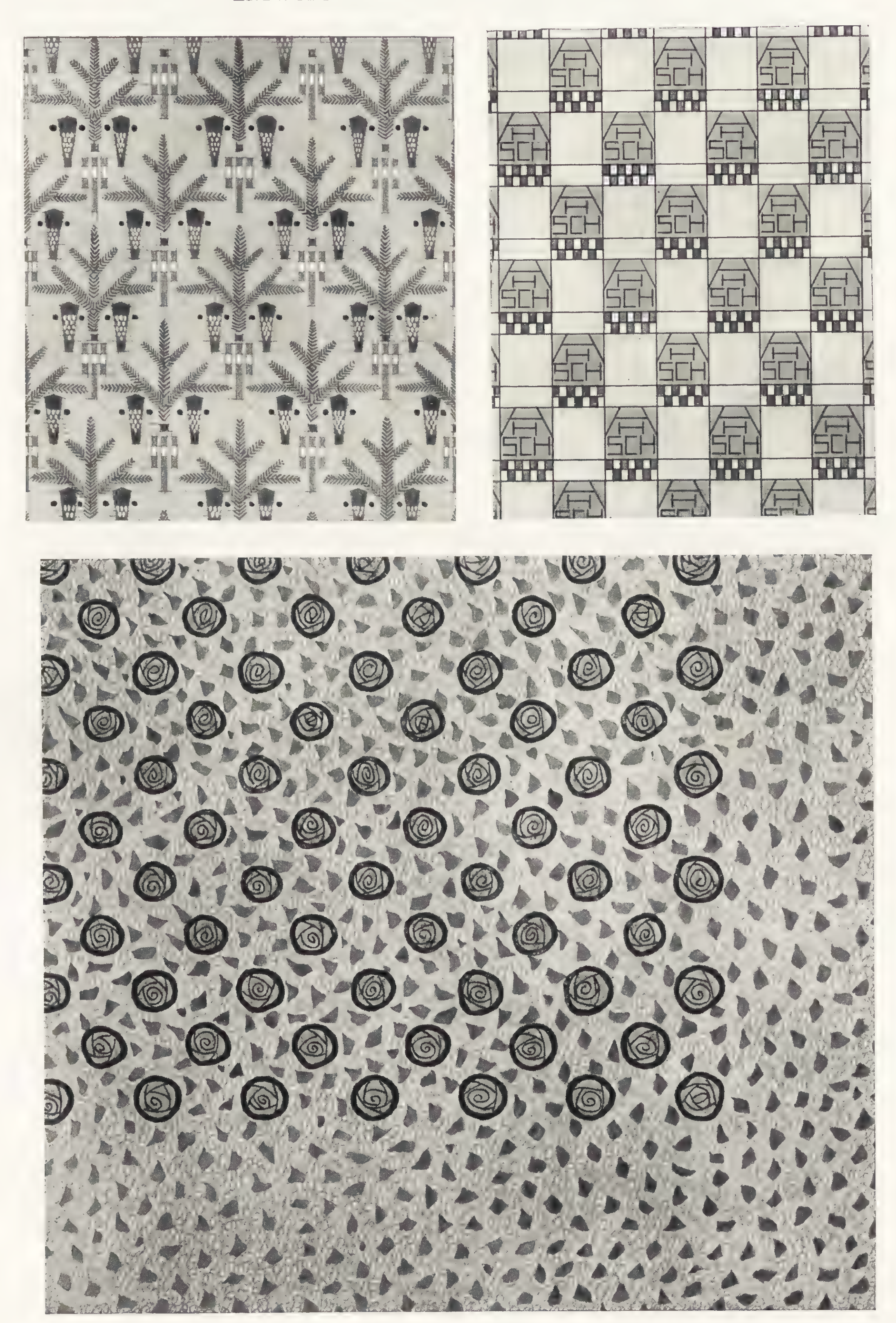
AMY DÄHNE—NÜRNBERG. GEFÄSSE UND DOSEN IN GETRIEBENEM KUPFER.





ENTW. VON ARCHITEKT OTTO SCHÖN-THAL-WIEN.

ENTWÜRFE ZU FLÄCHEN-DEKORATIONEN.



ENTW. VON ARCHITEKT OTTO SCHÖNTHAL-WIEN.

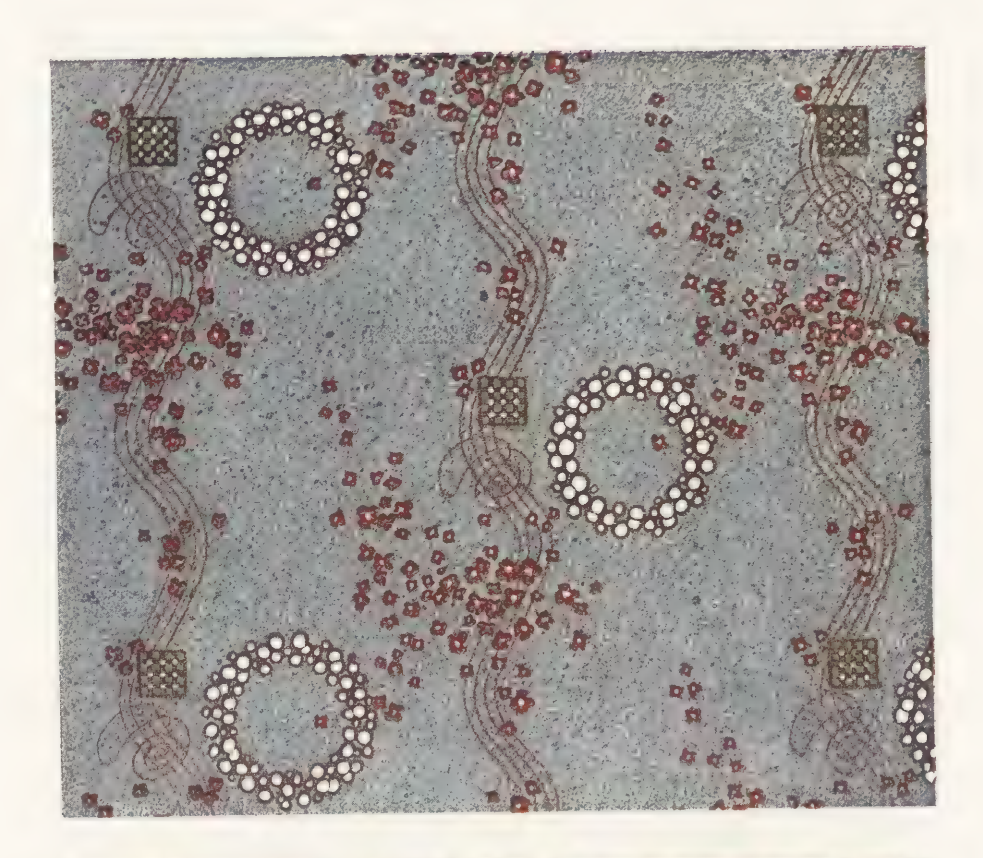




ENTW. VON ARCHITEKT OTTO SCHÖNTHAL-WIEN.









ENTW. VON
ARCHITEKT
OTTO SCHÖN-
THAL-WIEN.





FORMEN

PAUL LANG-KREFELD

NEUE SCHRIFTEN
UND ORNAMENTE



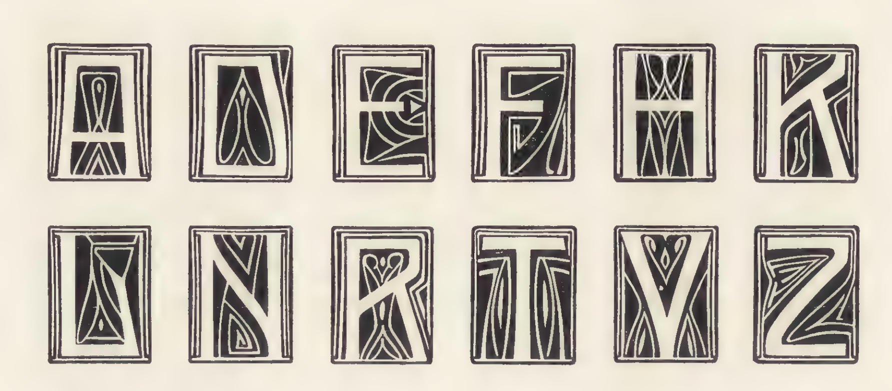
DARMSTADT, IM SEPTEMBER 1905
BEILAGE ZUR DEUTSCHEN KUNST UND DEKORATION
VERLAGS-ANSTALT ALEXANDER KOCH, DARMSTADT

SCHRIFTGIESSEREI FLINSCH

FRANKFURT A. M. ST. PETERSBURG



LANG-INITIALEN

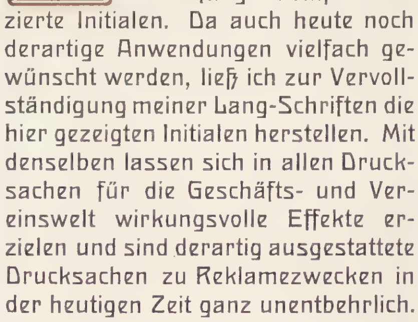








Schon in den ersten Zeiten der Buchdruckkunst setzte man, um den Eindruck der Buchseite zu erhöhen, an den Anfang der Kapitel verzierte Initialen. Da auch heute noch derartige Anwendungen vielfach gewünscht werden, ließ ich zur Vervollständigung meiner Lang-Schriften die hier gezeigten Initialen herstellen. Mit denselben lassen sich in allen Drucksachen für die Geschäfts- und Vereinswelt wirkungsvolle Effekte erzielen und sind derartig ausgestattete Drucksachen zu Reklamezwecken in der heutigen Zeit ganz unentbehrlich.





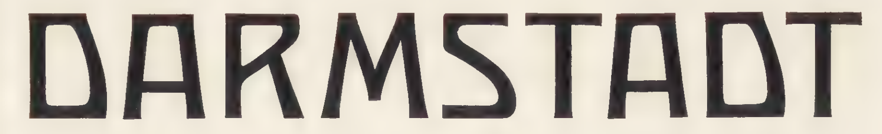








Entworfen und gezeichnet von PAUL LANG, Krefeld für die SCHRIFTGIESSEREI FLINSCH, Frankfurt a. M.



EINE STÄTTE MODERNER KUNST-BESTREBUNGEN

AUS ANLASS DES DELEGIERTEN-TAGES DES VERBANDES DEUTSCHER JOURNALISTEN- UND SCHRIFTSTELLER-VEREINE HERAUSGEGEBEN UND DEN VEREHRLICHEN TEILNEHMERN ZUR ERINNERUNG AN DIE TAGE IN DARMSTADT GEWIDMET.

PAUL LANG, SCHRIFTEN UND ORNAMENTE.



Wer die Druckschriften des 15. und 16. Jahrhunderts kennt, weiß, welche Fülle verschiedener Lösungen einer und derselben Aufgabe in ihnen beschlossen ist. Eine gar nicht sehr große Anzahl von Grundcharakteren (Gotisch, Antiqua, Fraktur u. s. w.) ist in unübersehbarer Mannigfaltigkeit abgewandelt worden. An diesem Reichtum gemessen ist die Produktion unserer Tage, so gewaltig sie in die Breite geht, einfach armselig. Abgesehen von einigen wenigen Anstalten, bewegen sich unsere Schriftgießereien zumeist in ausgefahrenen Geleisen. Und wenn eine neue charaktervolle Erscheinung auf den Plan tritt, flugs ist auch schon die Nachahmung da, die ihre Eigenart verwässert, die Neuheit dem bequemen Fachphilister damit erst annehmbar macht und so der wirklich künstlerischen Leistung — den Markt verdirbt. Es fehlt vor allem an Selbstgefühl, an jener Gesinnung, die den Buchdrucker der Frühzeit veranlaßte, seine Schriften eigenartig und charaktervoll zu halten. Es ist nicht so sehr der Mangel an künstlerischer Potenz, was auf uns lastet — hier, wie in anderen Gebieten — als der Mangel an Stolz, an Ernst, an Ehrlichkeit.

Das sind wiederholt gesagte Dinge. Aber man muß sich die Lage immer wieder vergegenwärtigen, will man einer Leistung gerecht werden, die über das durchschnittliche Niveau hinausgeht. Der Schriftgießer von heute wagt viel, wenn er sich mit einem Künstler einläßt, wenn er es unternimmt, eine wirklich neue, künstlerisch wertvolle Schrift zu schaffen. Er kann sicher sein, daß seine Arbeit über kurz oder lang nachgemacht wird, und daß sich dann auch der „Fachmann" — d. h. in diesem Falle ein Techniker, den künstlerische Fragen möglichst wenig beunruhigt haben — finden wird, dessen sachverständiges Urteil die armselige Nachahmung wider jeden Einspruch seitens der gehaßten Künstler und Kunstgelehrten siegreich verteidigt. Genug. Alle Hochachtung jedenfalls vor der Schriftgießerei, die sich dennoch nicht abschrecken läßt, mit einer künstlerischen Neuheit zu kommen.

Eine solche liegt hier vor. Die Schriftgießerei Flinsch in Frankfurt a. M. hat im Mai dieses Jahres ein Probeheft ausgehen lassen, das Schriften und Ornamente des Maler-Zeichners Paul Lang (in Crefeld) anzeigt und ihre Wirkung in einer Reihe von geschickt gesetzten Anwendungsbeispielen veranschaulicht. Versuchen wir uns an der Hand, der hier mitgeteilten Proben ein Urteil zu bilden.

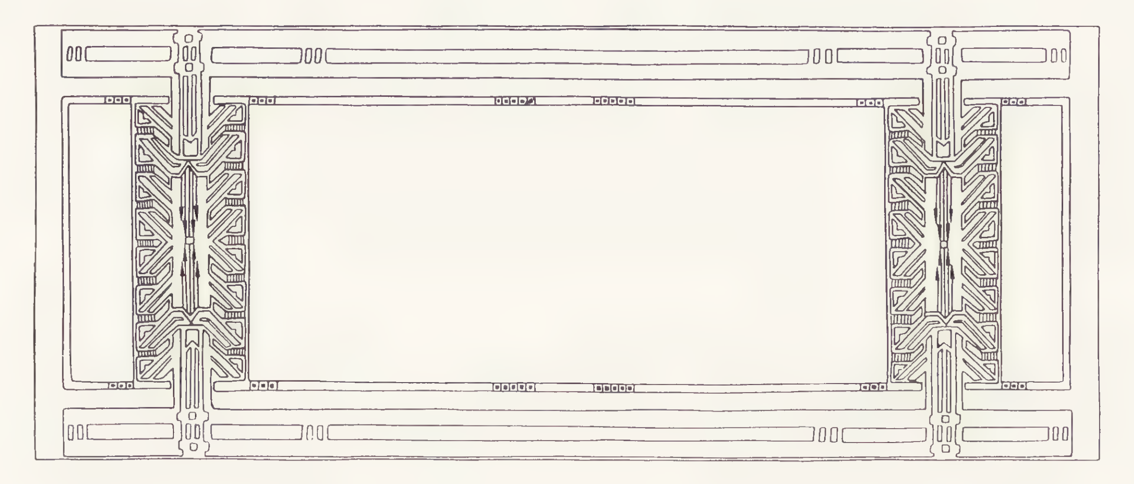
Die Schrift ist eine Lateinschrift, und ihr Charakter ist deutlich dadurch bestimmt, daß sie nicht mit der Feder geschrieben, sondern mit dem Pinsel gemalt ist. Jedem Sachkundigen fällt sofort eine andere Schrift der letzten Jahre ein, von der dasselbe gilt, die Schrift Otto Eckmanns. Der Vergleich ist lehrreich. Eine Reihe von Übereinstimmungen ist unverkennbar. Zunächst finden sich solche, die sich aus der Herstellungsweise von selbst ergeben: die starke Abschwächung, ja Beseitigung des Unterschieds zwischen Grund- und Haarstrich, die eigenartig weichen Rundungen der Linie. Es giebt hier kein An- und Abschwellen des Strichs, bestimmt durch den größeren oder geringeren Druck auf das Instrument beim Zeichnen oder Schreiben. Aber es giebt eigentümliche Verdickungen, breite Ansätze und Ausläufe — alles, wie es das Zeichnen mit dem Pinsel mit sich bringt. Weiter hat unsere Schrift mit der Eckmannschrift gemein den geschlossen rechteckigen Charakter der einzelnen Buchstaben und das Bemühen, möglichst breite horizontale Abschlüsse unten und oben zu erzielen. Es liegt auf der Hand, daß beide Eigenschaften eingegeben sind durch die Rücksicht auf die Wirkung der Buchstaben im Wort- und Zeilenbild. Sie sollen sich möglichst gut unter Vermeidung von Löchern zusammenschließen und in der Zeile ein streng horizontal begrenztes Bild, wie ein Ornamentband, abgeben.

Trotz dieser Übereinstimmung im Grundsätzlichen, wirkt die Schrift ganz anders als die „Eckmann", ja, ich glaube, auch dem guten Kenner der Eckmannschrift wird diese angesichts der Schrift Langs nicht sofort einfallen. Im Einzelnen ist alles anders. Bei der Eckmannschrift tritt der Charakter der Pinselschrift weit stärker hervor: die Linien sind lebhafter bewegt, Schwellungen und Verdünnungen in kräftigerem Gegensatz, die Füße und Köpfe fließen breiter aus, das charakteristische Einwärtsschwingen der Senkrechten läßt häufig ovale Zwischenräume entstehen, die ganze Schrift macht einen schwereren, gedrungeneren Eindruck.

Bei der Langschrift ist der Abstand von der alten Antiqua nicht so groß. Die Balken sind gleichmäßiger stark, die Senkrechten strenger senkrecht, alle Verhältnisse ausgeglichener. So wirkt die Schrift nicht so revolutionär, wie die Eckmann. Sie nimmt sich, als eigentliche Antiqua am besten im fremdsprachlichen (lateinischen, französischen) Druck aus. Zu ihrem Lobe ist nun vor allem zu sagen, daß der einmal angenommene Charakter folgerichtig durchgebildet ist, daß sie durchaus einheitlich und damit vornehm wirkt. Ich will mich nicht bei einzelnen weniger gelungenen Formen z. B. den starren Horizontalen hie und da, gewissen Verdickungen, die im Gesamtbild fleckig erscheinen u. a. m. aufhalten: der Gesamteindruck ist gut. Man empfindet das gestaltende Prinzip, das Ergebnis ist eigenartig und vornehm. Es giebt genialere Schriften, gewiß. Diese ist die gesunde Frucht einer theoretisch klaren, künstlerisch ernsthaften Arbeit. Ich wünsche ihr aufrichtig einen vollen Erfolg. Prof. R. Kautzsch.



JESSIE M. KING—GLASGOW. * *
FEDERZEICHNUNG AUF PERGAMENT.



LEONI MATTHAEI—HANNOVER. Tischläufer. Lobende Erwähnung.

Ergebnis unseres redaktionellen Wettbewerbes
KUNST-STICKEREIEN.

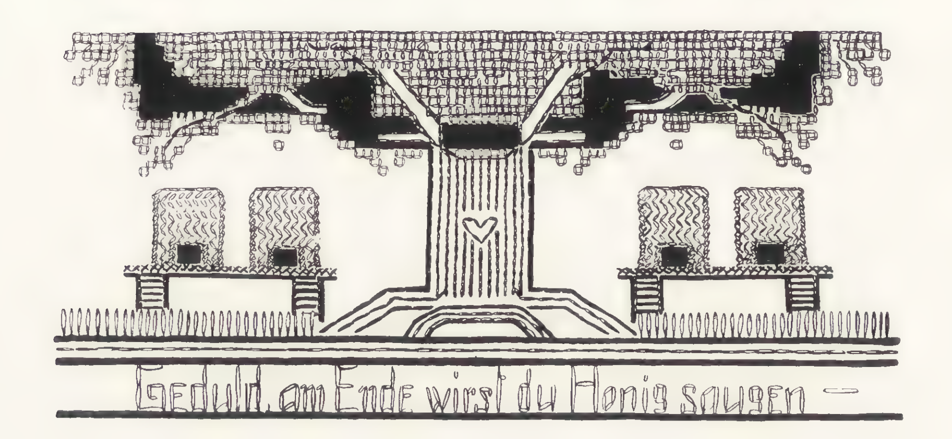
Die Beteiligung an diesem Preis-Ausschreiben war ziemlich lebhaft, doch konnten die meisten der eingegangenen Entwürfe hochgestellten Anforderungen nicht genügen, denn entweder waren die entwerfenden Künstler mit der Technik nicht recht vertraut, oder es fehlte den Technikern die Kraft, das Gewollte auch wirklich zum Ausdruck zu bringen. Immerhin muss anerkannt werden, dass von den an dieser Konkurrenz Beteiligten viel Fleiss und Sorgfalt auf die Lösung der Aufgabe verwandt worden ist, wenn auch zahlreiche Einsender sich offenbar nur auf Grund kurzer Zeitungsnotizen am Wettbewerb beteiligten und mit zum Teil veralteten Mustern das Programm in keiner Weise innehielten.

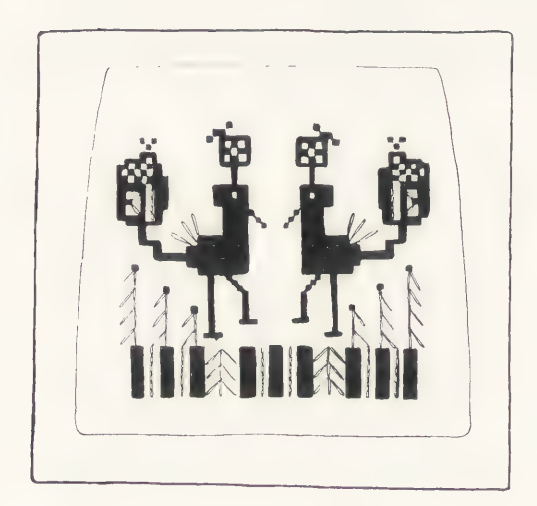
Besonderer Umstände halber konnte das Preisgericht erst am 4. Juli 1905 zusammentreten. Anwesend waren als Preisrichter: Fräulein Pauline Braun, Kunststickerin, Frau Hofrat Alexander Koch und die Herren Architekt Emil Beutinger, Hofrat Alexander Koch, Redakteur Otto Schulze—Köln, Redakteur Fr. Stanger.

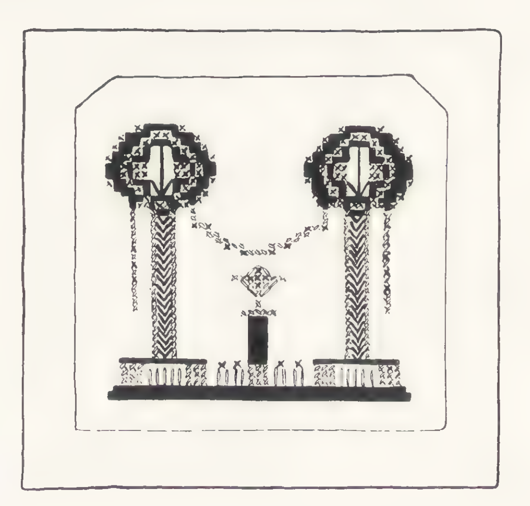
Der I. Preis konnte nicht verteilt werden, denn keine der Arbeiten wollte den Preisrichtern als vollwertig in Bezug auf Komposition wie Ausführbarkeit erscheinen. Die für den I. Preis ausgesetzte Summe von Mk. 60 wurde deshalb geteilt und unter Zugabe von Mk. 5 als ein weiterer III. Preis, ein Lob mit Mk. 15 und zwei lobenden Erwähnungen mit je Mk. 10 eingesetzt. Die Preise wurden dann wie folgt verteilt:

II. Preis Mk. 40, *Herm. König*—Magdeburg für Motto »Soutache«; ein III. Preis Mk. 30, *Friederike Klein*—Erfurt für Motto »Kreuzstich«; ein III. Preis Mk. 30, *H. D. Leipheimer*—Darmstadt für Motto »Strich und Fläche«; ein Lob und Mk. 15, *Ida Demuth*—München-Schwabing für Motto »Chacun à son goût«; (obwohl nicht programmgemäß) ein Lob und Mk. 10, *Bruno Mauder*—Stuttgart für Motto »Maschinenarbeit«; ein Lob und Mk. 10, *Antonie Nagel*—Magdeburg für Motto »Vielerlei«; ein Lob, *Alexander Bierig*—Berlin für Motto »Freche Enten«; ein Lob, *Leopold Ludwigs*—München für Motto »Bis jetzt noch jedesmal«; ein Lob, *Leni Matthaei*—Hannover für Motto »Textil«; ein Lob, *Marte Müller*—München für Motto »Versuch«; ein Lob, *Otto Obermeier*—Zürich für Motto »Kunst oder Glück«.

Die preisgekrönten und lobend erwähnten Entwürfe sind hier auf den folgenden Seiten abgebildet. Nicht alles wird der Kritik genügen, aber der Zweck des Ausschreibens jungen Künstlern Gelegenheit zu geben, ihre Kräfte und Fähigkeiten in edlem Wettkampf zu betätigen, ist immerhin erreicht worden.







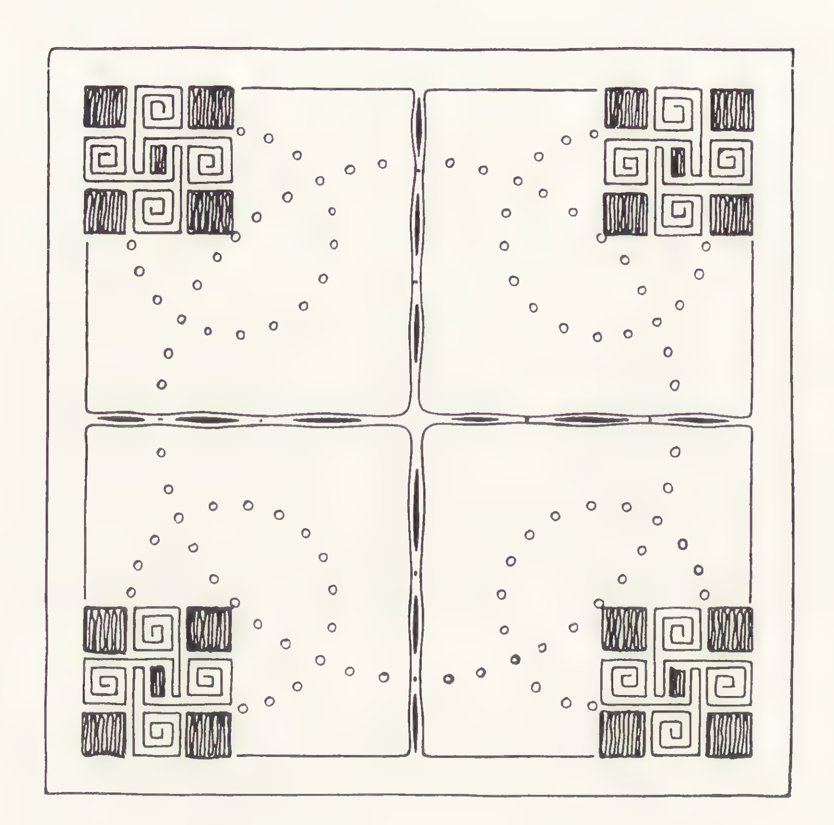


FRIEDERIKE KLEIN—ERFURT. EIN III. PREIS MK. 30. Motto: Kreuzstich.

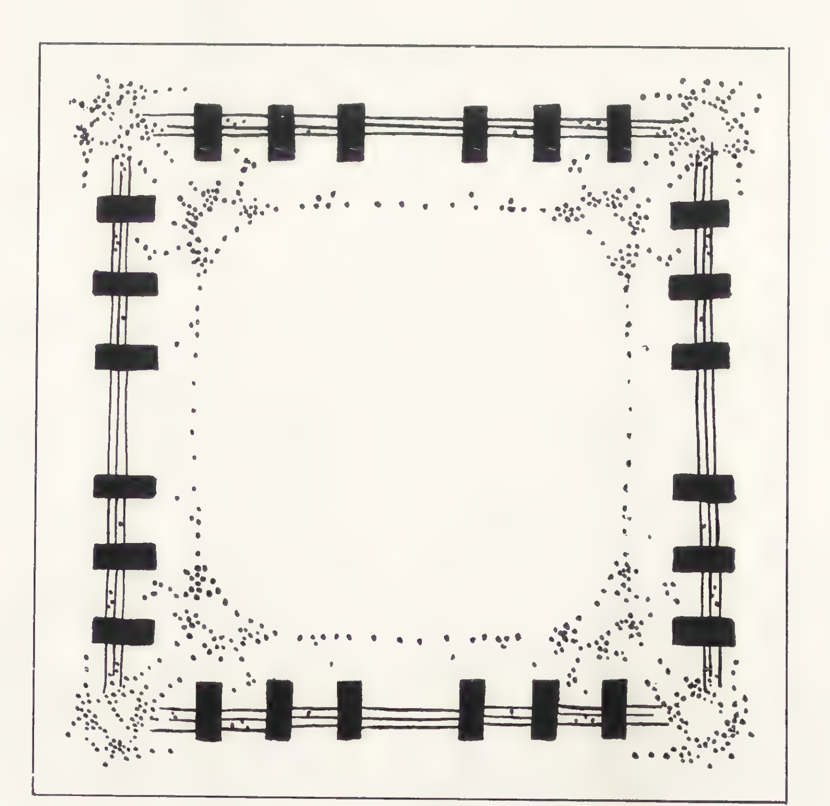


IDA DEMUTH—MÜNCHEN. LOB UND MK. 15.

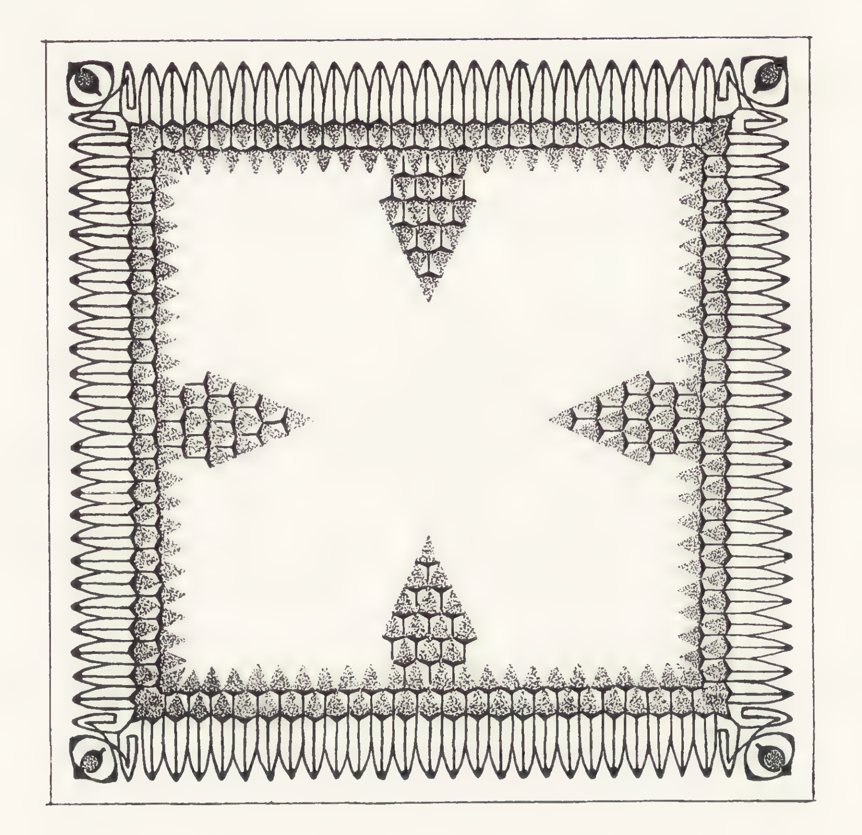
REDAKTIONELLER WETTBEWERB: KUNST-STICKEREIEN.



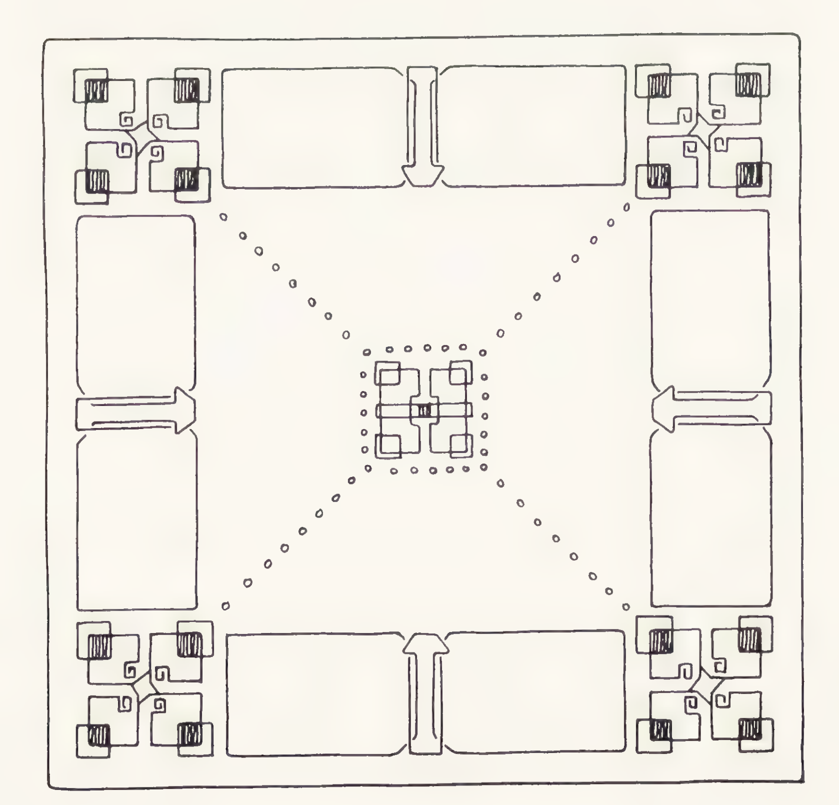
O. OBERMEIER
—ZÜRICH.
LOBENDE
ERWÄHNUNG.



M. MÜLLER
—MÜNCHEN.
LOBENDE
ERWÄHNUNG.



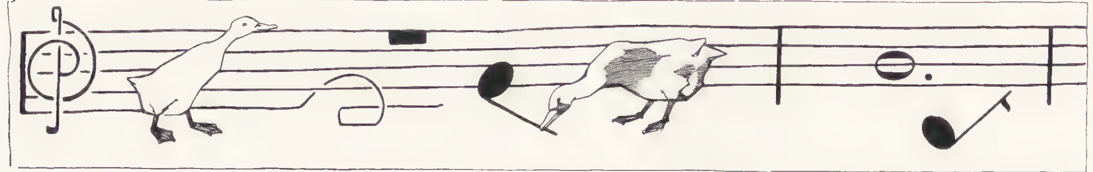
L. LUDWIGS
—HAGEN I/W.
LOBENDE
ERWÄHNUNG.

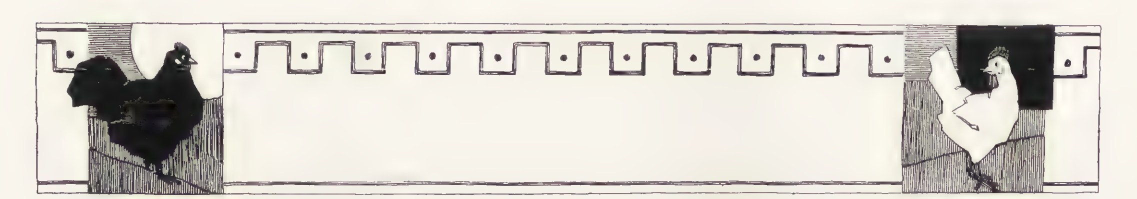


O. OBERMEIER
—ZÜRICH.
LOBENDE
ERWÄHNUNG.

BRUNO MAUDER—MÜNCHEN.

EIN LOB MIT 10 MK.



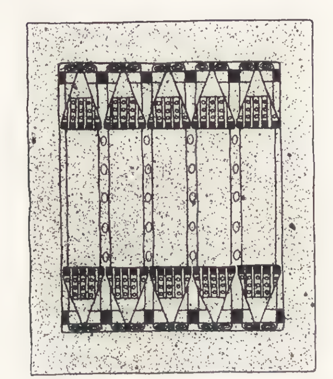


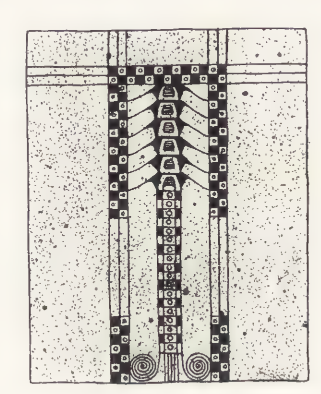
ALEXANDER BIERIG—BERLIN.

4 KLAVIATUR-LÄUFER (LOBEND ERWÄHNT).



KLAVIATURLÄUFER

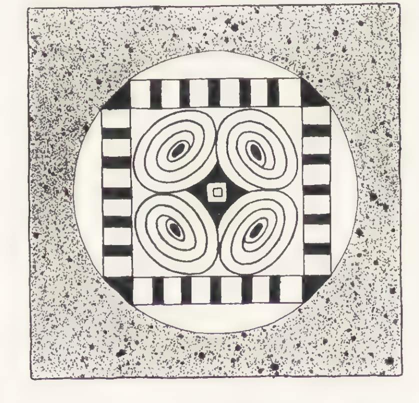




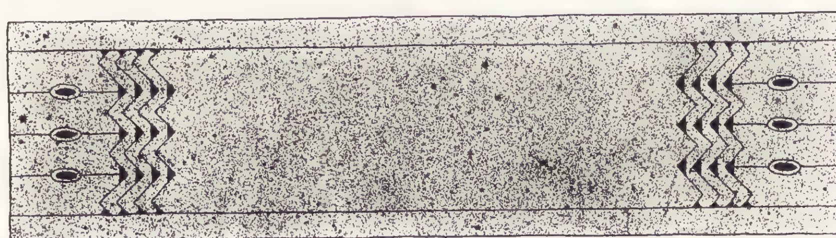
KISSEN



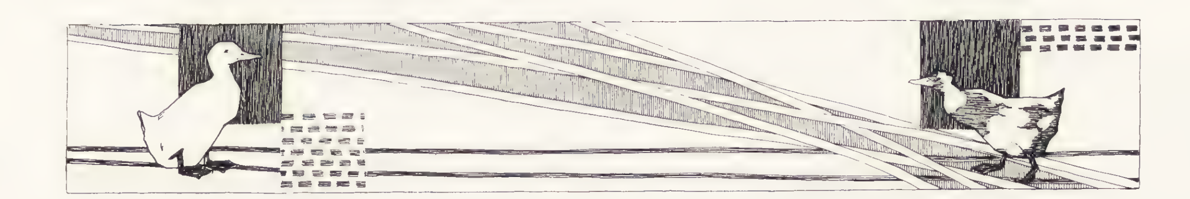
HERMANN KÖNIG
—MAGDEBURG.

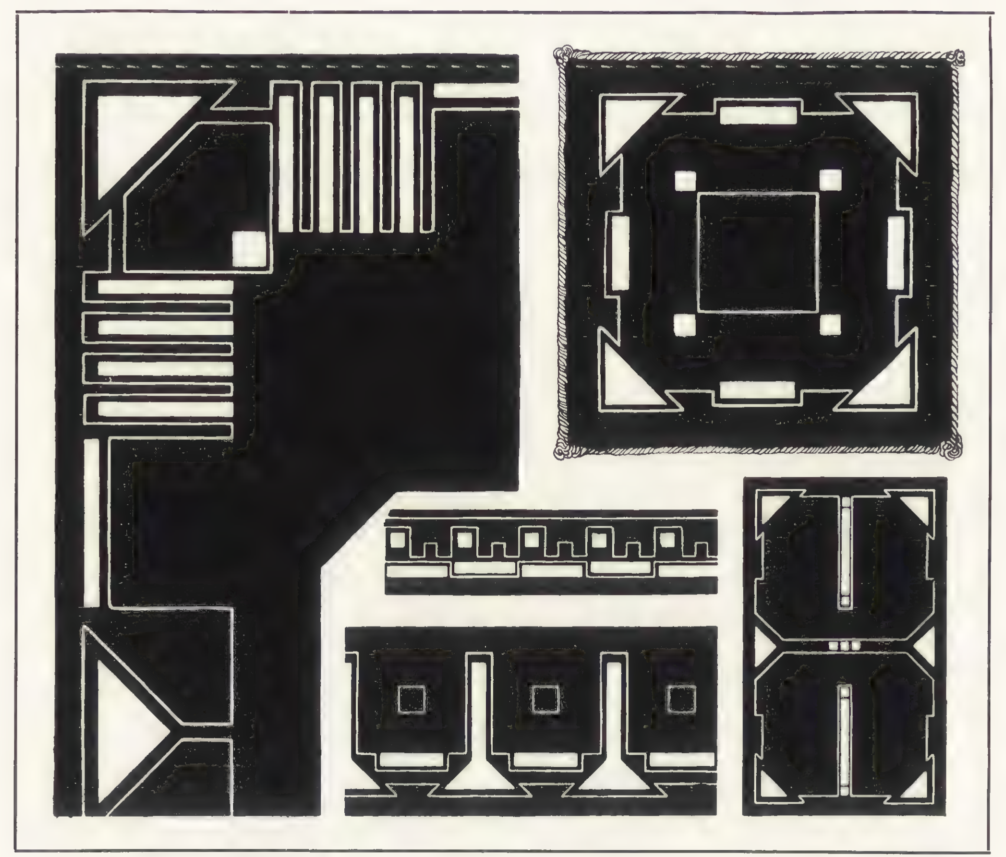


ZWEITER PREIS
MARK 40.

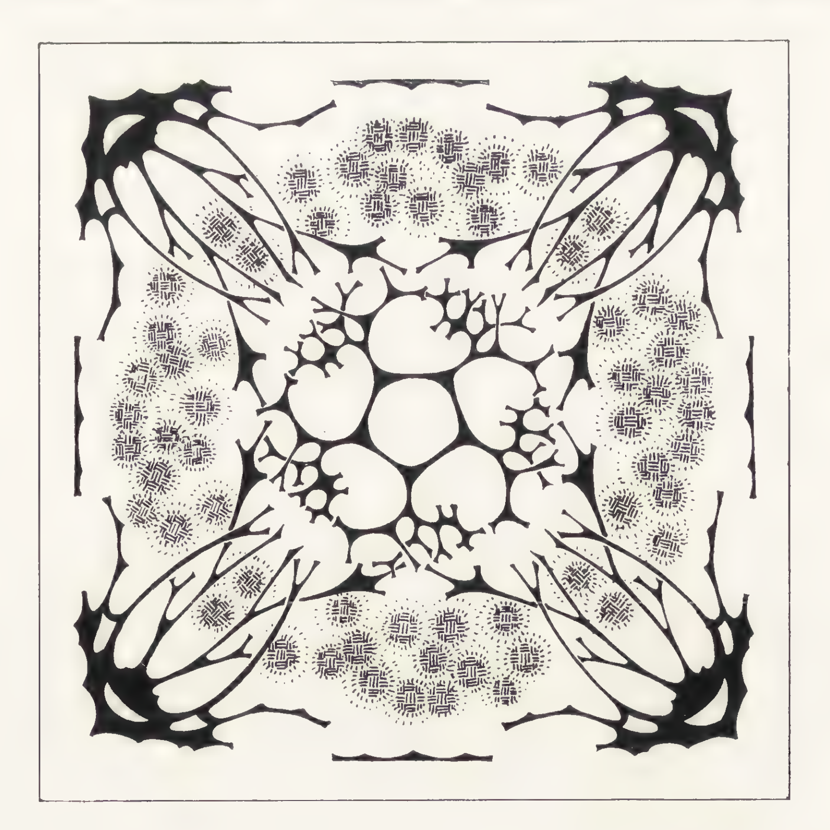


TISCHLÄUFER





H. D. LEIPHEIMER—DARMSTADT. Für Veranda bestimmte Arbeiten. EIN III. PREIS MK. 30.



ANTONIE NAGEL—MAGDEBURG.

LOBENDE ERWÄHNUNG UND MARK 10.



PAUL BÜRCK.

